A.P. Cehov

Schiţe şi povestiri

Coperta şi supracoperta Val Munteanu

Tabla de materii

Studiu introductiv

„În cazul lui Cehov e line să ne păstrăm în zona «întrebărilor»; răspunsurile nu pot fi altfel decât discutabile…”

SORIN TITEII

1. PORTRETUL ARTISTULUI LA TINEREŢE

Îşi fĂCUT INTRAREA în literatură cu (miniaturi umoristice, scenete dialogate şi glume, foiletoane şi anecdote, texte scurte care comentează desene şi caricaturi, „anunţuri şi reclame de la mica publicitate”, „telegrame”, „calendare cu previziuni pentru an; i ce vin”, „epistole”, „fragmente de jurnal intim”, parodii şi compoziţii burleşti, toate pornind dintr-o „mâncărime de nevindecat a scrisului”. Cu ce scrie tânărul Cehov într-o singură seară de iarnă se pot umple paginile revistei „Oskolki” („Cioburi”) pe o lună întreagă – ameninţa autorul, mai în glumă, mai în serios, pe redactorul-şef al publicaţiei, Nikolai Leikin.

Reţinut atunci când trebuie să afişeze tainele „cămării” sale literare, nu prea încrezător în steaua sa de literat, tânărul încearcă nesaţul aproape copilăresc al improvizaţiei comice, etalând un haz şi

un farmec cărora nu le rezistă nici firile cele mai ursuze. El, artistul la tinereţe, este în stare să creeze şi să regizeze pe dată o improvizaţie de măşti comice. Disponibilitatea aceasta va fi descins dintr-un preaplin al vieţii, dintr-o exuberanţă şi o energie vitală ieşite din comun.

De ce scrie Cehov? Ca toţi marii umorişti, scrie impromptuuri burleşti pentru a-şi satisface conştiinţa propriei superiorităţi, ca să „răscumpere" prin voluptatea imitaţiei glumeţe ceea ce nu acceptă; mai scrie şi din setea de public a comediantului înnăscut, dornic să distreze pe alţii, dar se apucă de scris şi din motive pecuniare: „Sunt om cu familie, fără avere. Am nevoie de bani, şi «Razvlecenie» («Divertismentul») îmi plăteşte zece copeici rândul. Nu-mi pot permite să câştig mai puţin de 150 – 180 de ruble pe lună: altfel, dau faliment" – se confesa Cehov lui Leikin, la 16 noiembrie 1884.

Inspiraţia cehoviană se struneşte printr-o disciplină a muncii cazaiiiere, întrucât îndeletnicirea literară este abordată, fără menajamente şi fără visuri mari, ca o profesiune menită să asigure existenţa unei familii numeroase.1

Că tânărul nu „transpiră" scriind, că jocul imaginaţiei îl urmează docil, nu schimbă prea mult datele problemei. Nu e mai puţin adevărat că scrisul

1... Ţelurile şi căile artei" marelui scriitor rus întâlnesc în cartea lui B. Elvin, *Anton Pavloviei Cehov*, Editura Tineretului, Buc, 19G0, un analist atent la amănuntul de biografie creatoare.

devine, prin exerciţiul zilnic, prima natură a umoristului, după ce rigorile foiletonului gazetăresc îi vor fi format deprinderea de a scrie cu maximă concentrare a expresiei: obligaţia de a se încadra în cele o sută de rânduri („şi niciun cuvânt în plus") ale rubricii din revista „Oskolki", de pildă, îi provoacă destule neplăceri – mărturisea tânărul publicist lui N. Leikin, la 12 ianuarie 1883 – dar îi formează şi deprinderea, riguroasă, de a scrie laconic. Ce şi *cât* datorează maestrul prozei scurte colaborării la revistele umoristice „minore", critica nu a fost prea curioasă să afle, preocupată fiind să pună în evidenţă contrastul dintre Cehov şi literatura de consum a momentului când se produce debutul marelui scriitor.1

Ritmul de lucru al artistului la tinereţe bate, de departe, recordurile în materie: lucrează „ca o fabrică” (observa, fără exagerare, Kornei Ciu-kovski). În anul 1881 publică 7 bucăţi; în 1882 – cifra creşte la 28; în 1883 – 75; în 1884 – 43, pentru ca în 1885 să scrie nu mai puţin de 111 povestiri umoristice. Cehov manifestă în scris uşurinţa improvizaţiei actoriceşti: „Scriam cu seninătate, parcă mâncam blinii...” – va recunoaşte mai. târziu, când va fi înţeles că starea de graţie este o chemare ce implică răspunderi covârşitoare, şi nu o ocupaţie oarecare.

Cehov a fost un răsfăţat al muzelor, fără a fi un răsfăţat al vieţii, căci anii copilăriei şi ai adolescenţei s-au petrecut în tabloul sumbru al Tagati-rogului („Eu n-am avut copilărie... eram o slugă ce desfăcea candele, din dărătul tsjghelei noastre de la Taganrog. Of! Şi ce frig blestemat era acolo!”), al unui liceu de care îşi va aminti ca de o tristă detenţiune. Şi totuşi, în locul agresivităţii şi al uscăciunii, al setei de revanşă la care predispun adesea despotismul şi opresiunile de tot felul, ca şi bigotismul unei educaţii cazone mic-burgheze, Cehov aduce cu el un plus de vitalitate şi elan jovial, oroarea de ridicol şi simţul comic ce nu pot fi îngrădite, sociabilitatea şi nevoia de oameni. „Era primitor ca un magnat, şi ospitalitatea lui devenise o adevărată pasiune” – va comenta peste ani Kornei Ciukovski. Să ne imaginăm numai ce ar fi fost universul operei cehovicne fără oamenii pe care îi cultiva cu o neobişnuită frenezie a cunoaşterii firii şi ciudăţeniilor omeneşti. Şi dacă, uimind gândul lui Ciukovski până la capăt, din hârzobul personajelor lui Cehov s-ar înălţa, ca minaţi de un resort, toţi oamenii plăsmuiţi de el, „Toţi aceşti poliţişti, moaşe, actori, croitori, deţinuţi, bucătari, sectante, pedagogi, moşieri, arhierei, circari, funcţionari de toate rangurile şi departamentele, ţărani din guberniile de Nord şi de Sud, generali, bancheri, ingineri, hoţi de cai, argaţi la mănăstire, negustori, corişti, soldaţi, peţitoare, acordori de pian, pompieri, judecători de instrucţie, diaconi.

1 O lucrare de dată mai recentă, *Sputniki Cehova* (*Tovarăşii de drum ui lui Cehov*) de V.B. Kataev (Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1982), P’ine în adevărata sa lumină raportul dintre Cehov şi anturajul

literar al debutului.

profesori universitari, ciobani, avocaţi, s-ar umple o stradă largă şi s-ar produce o teribilă înghesuială. Prin comparaţie, romanele lui Goncearov par nişte deserturi…” 1 S-ar isca, prin urmare, o arlechinadă a vieţii, cu un număr impresionant de păpuşi ieşite din lada plină cu surprize a păpuşaru-lui-histrion.

Dintr-o arlechinadă, „număr” cu care Cehov îşi delecta musafirii şi rudele apropiate, imitând prelecţiunea unui pseudocărturar, a ieşit şi *Scrisoarea moşierului de pe Don*, *Stepan Vladimirovici N.*, *către vecinul său*, *savantul doctor Friedrich*, ce marchează debutul publicistic al scriitorului în paginile revistei „Strekoza” („Libelula”), din 9 martie 1880. La data „bote/ului” său în presă, Cehov avea douăzeci de ani şi era student în anul al doilea la Facultatea de medicină din Moscova. „Strekoza” deci, dar şi „Budil nik” („Deşteptătorul”), „Mirskoi tolk” („Gura lumii”), „Moskva”, „Zritel” („Spectatorul”), „Svet i teni” („Lumini şi umbre”) şi, nu în ultimul rând, „Oskolki” erau revistele umoristice cu cea mai mare căutare la publicul fără pretenţii, pe care îl formau negustorul mai mult sau mai puţin stilat, funcţionarul de cancelarie şi de bancă, actorul de mâna a doua şi băiatul de prăvălie, un public ce doreşte să se amuze cu orice preţ, iar aşteptările nu-i sunt contrazise. Comanda consumatorului literar explică, predilecţia pentru umorul accesibil, menit să amuze şi nimic mai mult, fără preocupări de adâncire a caracterologiei şi de biciuire a moravurilor vrednice de pana satiricului. Din acest punct de vedere, atributul de „presă minoră” îşi are acoperirea.2

Începuturile publicistice ale lui Celiov se săvârşesc în atmosfera încărcată de teamă şi suspiciune, instaurată în Rusia după ce ţarul Alexandru al II-lea înfiinţase, la 1878, Ohrana, care-şi va câştiga în scurt timp faima de cea mai teribil-opresivă poliţie secretă a vremii, situaţia explozivă culminând cu asasinarea ţarului la 1 martie 1881. După atentatul revendicat de organizaţia narodnicistă „Narodnaia volea” („Voinţa poporului”), violenţa şi represiunea, marasmul general, întreţin un fel de tăcere demoralizantă, şi atunci singurele, timide, încercări de a spulbera decepţionismul pot fi aflate în paginile

revistelor umoristice „minore”, chiar dacă starea de bună dispoziţie este uneori mimată, iar frivolitatea degenerează uşor în vulgar. Acestei prese mărunte îi ia apărarea Antoşa Cehonte în schiţa *Maria Iianovna*

1 K. Ciukovski, O *Cehove*, Izd-vo Iludojestrennaia literatura, Moskva, 1967, p. 7.

2 Vezi V.B. Kataev, *Spuiriiki Cehova*, p. 5 – 24.

3 După moda timpului, umoristul Anton Pavlovici Cehov semnează cu pseudonim. Editorii sovietici ai ultimei ediţii în 30 de volume an identificat nu mai puţin de treizeci şi şapte de simpatice pseudonime. Pseudonimul cel mai frecvent întâlnit – *Antoşa Cehonte* – devine a doua identitate a scriitorului. (Vezi A.P. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii v 30 tomah*, tom 18, Izd-vo Nauka, Moskva, 1082, p. 337 – 338.)

(1883); dezavuând pe veleitarii scrisului şi pe acrobaţii judecăţii critice, lipsiţi de umor, Cehonte îşi iese din rolul naratorului, într-o scurtă tiradă cu faţa la public: „Cu toate că-ţi pare măruntă şi ştearsă, lipsită de interes, cu toate că nu trezeşte în dumneata nici veselie, nici mânie, nici bucurie, că există totuşi şi îşi îndeplineşte menirea. Fără ea, nu se poate... Dacă am pleca şi ne-am părăsi ogorul, fie chiar şi pentru câteva clipe, în locul nostru ar tăbărî profesori mediocri, avocaţi fără procese şi elevi de şcoală militară, care ar descrie serbedele lor aventuri sentimentale după comanda: «Stângul! Dreptul!»” Şi nu întâmplător schiţa cu pricina va fi refuzată de către Leikin, căruia tonul confesiunii directe, al ieşirii la rampă, fără mască şi grimă, nu-i convenea, având, spunea el, „un caracter prea intim”, ce ar fi contrazis „obiectivitatea” revistei „Oskolki”...

Nu e mai puţin adevărat că de sub pana lui Leikin şi a spiritualului, unanim recunoscutului om de spirit Viktor Bilibin, secretar de redacţie la revista lui Leikin, răzbat referiri la realităţi dintre cele mai puţin măgulitoare pentru regimul autocrat al noului ţar, Alexandru al III-lea, strecurate într-un torent de cuvinte şăgalnice, aparent nevinovate, maniera de insinuare a cuvântului acid amintind de stilul esopic subversiv al temutei satire şcedriniene. Cehov nu se lasă mai prejos: în schiţa *Culmta culmilor* (1883), după o *Culme a*

credulității și o *Culme a distracției*, tratate în tonurile umorului negru, plasează, inofensiv, *Culmea conformismului* (citește: a bănuielii represive, împinse până la absurdul tragicomic): „Ni se scrie că acum câteva zile, unul dintre colaboratorii ziarului «Kievleanin», un oarecare T., fiind apucat de un acces de suspiciune în urma citirii ziarelor din Moscova, și-a făcut lui însuși o percheziție la domiciliu. Cu toate că nu a găsit nimic suspect, s-a înșfăcat singur de guler și s-a condus la circumscripția de poliție". Sunt juxtapuse aici trei fapte senzaționale, tratate reporterícește în stilul de „mică publicitate", dar enormitatea senzaționalului „fabricat" lasă să pătrundă în text și ciudata știre monstruos-eo-mică, pe fondul realului ce poate genera și asemenea anomalii.

Antoșa Cehonte intră într-o competiție nedeclarată cu maeștrii miniaturii umoristice – Leikin și Bilibin – și din această confruntare va ieși învingător cu „armele" genului. Într-o perioadă când motive, specii, stilul chiar, trec cu ușurință de la un umorist la altul, de la o publicație la alta, într-o devălmășie ce face greu de identificat nota personală a cutărui sau cutărui autor, tânărul Cehov fructifică și el stocul comun de situații, tipuri, clișee și titluri (în câteva rânduri, la „Poșta redacției", debutantului i se reproșase că merge pe căi bătătorite), numai că literatura de mâna a doua, cu inventarul ei de stereotipii și caractere, foile umoristice înseși, capătă sub pana lui Cehov „drept de existență ca fapt literar" – a spus-o Boris Eichenbaum încă din anii '20. Dinspre „periferia" literară a sfârșitului de secol, dinamica socio-literară împinge spre „centru", sub suflarea dătătoare de viață a fanteziei cehovieno, forme repudiate de literatura „serioasă" (observa I. Tineanov). Recuperarea speciilor genului scurt care altfel ar fi zăcut sub uitare în producția imensă a prozei umoristice din revistele „minore" se leagă nemijlocit de tehnica parodiei, strălucit teoretizată de Iuri Tineanov în articolul *Dosloievski și Gogol*. Este un mod de a crea ceva nou în contrast cu un lucru deja existent, și modernitatea umoristicii lui Antoșa Cehonte demonstrează că se poate parodia orice: *faptul* tragic al sinuciderii din nimic, prin stupiditatea sa, acuză; tonul relatării oscilează între seriozitate (oricând se poate găsi un

model creditabil de *ştire* la rubrica de senzaţional a oricărei gazete) şi consecinţa absurdă a creditului nemeritat pe care cititorii naivi îl acordă adevărului presei. *Culmea credulităţii* este în acest caz numai o stilizare a ştirii, uşor integrabilă în coloana de ziar, căci, de n-ar fi segmentele de text, „culmile” ce urmează, fragmentul s-ar păstra în limitele autenticului delirant şi lipsit de umor.

Tipologia romanului proliferând în imitaţii de un gust îndoielnic este „coborâtă” sistematic de către tânărul Cehov şi pentru a face evident modelul subminat, – se anunţă în subtitlu genul căruia îi aparţine scrierea parodiată şi autorul ei –, dar, repetăm, parodia ţinteşte nu atât opera autorilor celebri, cât „prăsirea” ei în literatura de imitaţie. *Insulele zburătoare* (1883) este hiperbola esenţial-comică a situaţiilor şi personajelor arhicunoscute nu numai din romanul la care trimite titlul (*Insula misterioasă*), dar şi din *Călătorie în centrul Pământului*, *Ocolul lumii în 80 de zile* şi *De la Pământ la Lună*. Romanele de anticipaţie ale lui Jules Verne îi furnizează pretextul imaginării în grotesc a unui nou material – un roman-pilulă care concentrează fantastice, neverosimile aventuri, uşor recognosefbile după lectura succesivă a câtorva opuscule. Parod a ca lectură critică a textului îngroaşă prin caricatură previziunile fantastice, descura-jând entuziasmul excesiv al amatorilor de science-fiction. Tehnica şi tiparul romanului de anticipaţie se recunosc în stilul sec, neparticipativ, al umorului britanic excelent şarjat, în orgia tipicar-meticuloasă a reproducerii de cifre şi detalii ştiinţifice, în persiflarea stilului ştiinţific însuşi.

Diagnosticul stereotipiilor surprinse prin îngroşare comică este la fel de precis şi în cazul romanului hugolian. Îngrămădirea de atrocităţi, răzbunări, stihii, locuri înspăimântătoare în *o mie şi una de patimi sau o noapte îngrozitoare. Roman într-o singură parte, cu epilog*. (*Dedicat lui Victor Hugo*) (1880), ca şi patetismul dezlănţuit se subminează prin calambur şi oximoronul comic.

Stilul emfatic şi desuet al romanului spaniol cavaleresc este recreat parodic în *Păcătosul din Toledo*. *Traducere din spaniolă* (1881), şi *Dragoste neîmpărlăşită*. *Traducere din limba spaniolă* (1883), cu tot

inventarul de situaţii caracteristice: vânătoarea de vrăjitoare, vânzarea de indulgenţe, frumosul hidalgo cântând o serenadă sub balconul adoratei sale, numai că amănuntele ilar-eoncrete îl coboară pe cavaler în cel mai rizibil concret.

Varietăţi pe teme date, exerciţii de stil frecventate de Caragiale, cunosc la tânărul Cehov mostre ce parodiază *romanul de familie* (*Două romane*) (1883) în ipoteza stilistic diferită a unui medic şi a unui reporter. – în schiţa *Romanul unui avocat*. (*Proces-verhal*) (1883), acelaşi motiv este reluat, dar în stilul pur administrativ. Romanul-pilulă este redactat ca o... cerere de divorţ, cu specificaţia („găselniţă" unică), în loc de moto:

Loc pentru un timbru fiscal de GO copeici

Două scrisori (1884) este un roman în două părţi, *roman* în accepţia rusească a cuvântului, de „aventură sentimentală". Scrisoarea nepotului ajuns avocat, ce vrea să afle de la unchiul său ce mai face adorata visurilor sale de student (*I. O întrebare serioasă*), cunoaşte în post-scriptumul din scrisoarea de răspuns a unchiului (II. *Un răspuns amănunţit*) un tratament insolit: scrisoarea strict confidenţială a îndrăgostitului întârziat ajunge pe bubele tuturor, cu concursul dezinteresat al unchiului; scrisoarea devine, prin urmare, un *model de scrisoare*. Suntem în plină retorică a epistolei literare, numai că destinatarul (unchiul) nu-i acordă decât importanţa literaturii, a ficţiunii, şi nicidecum nu vede în scrisoarea primită de la nepotul său o realitate cu un referent exact, care-şi cere răspunsul imediat.

Cea mai nouă călăuză de stil epistolar (1884) este o grupare de scrisori, variei: s-H" î» ei" h>ma prostiei şi a orgoliului omenesc, concretizate într-un soi de ghid pentru practica scrierii frumoase. Ca şi Caragiale, Cehov îşi prefaţează *Modelele* cu un preambul „teoretic", unde pastişează maniera autorului prezumtiv de îndreptare stilistice. Textul este o parodie a stilului epistolar, dar şi o caricare a autorilor ce se ascund în spatele mostrelor de respectabilitate socială, iar contrarierea aşteptărilor prezumtivulu1 cititor stârneşte hazul. *Scrisoare de dragoste* este o cerere şi un proiect de contract matrimonial, cu certificatul de bună purtare (eliberat de poliţie)

alături; scrisoarea injurioasă, sună concis de tot: „St. d! Eşti un critic!” (St. d. fiind prescurtarea de la *Stimate domn*, precizează ghidul.) Mai sunt acolo câteva modele – *Scrisoare către un şef*, *Către un subaltern*, *Scrisoare către un literat*, în care adresantul este sfătuit să se lase de îndeletnicirea sa dăunătoare, şi altele.

Locurile comune ale *romanului poliţist* devin sursă de comic savuros în *Chibritul suedez* (1883). De data aceasta însă parodia atacă nu expresia, ci viziunea grefierului Diukovski, intoxicată de modelul, obsesiv până la adoraţie, al romanului detectiv în varianta lui Émile Gaboriau, cel care propunea personajul-tip al anchetatorului amator. (Câte visuri, câte speranţe

I I L I O.T.

— JU*EŢ*A

nu-şi pusese Diukovski în dezlegarea enigmei!) Întorsătiirdin na-ul. microromanului este explicabilă: chibritul suedez, prOUH dW] t! lU]» rtK fint, – conduce la locul unde se află victima, numai că „victima” este mai vio şi mai nevătămată ca oricând: „Diukovski luă în mână mucul de lumânare şi se caţără pe laviţa de sus (a băii, n.n.), unde dădu peste un tmp lung, nemişcat, întins pe o saltea mare de puf. Trupul scotea un sforăit uşor...” în miniaturile *Ridichea*. *Traducere din limba copiilor* (1883) şi *Lauda de sine*. *Basm* (1884) autorul urmează îndeaproape poetica speciei şcedriniene a *basmului politic*, alegorie străvezie, cu un stil incisiv vizând demascarea unor tare sociale – nepotismul, corupţia. Poanta din final, trebuind să aducă un sfârşit neaşteptat, nu compensează prin tezismul prea evident lipsa umorului. Schiţele îşi păstrează valoarea de exerciţiu de atelier şi în specia, străină lui Cehov, a basmului politic.

Într-o colecţie de „culmi”, manii, bizarerii şi anecdote – *Cazuri de „mania grandiosa”. În atenţia ziarului „Medicul”* (1883) – tânărul prozator parodiază reportajul senzaţional care adună „cazuri grave de psihoză”. Şi acum două „scrânteli” – situaţiile relatate ţintesc chestiuni peste care cenzura nu va fi trecut prea atent, derutată, probabil, de maniera expunerii: alături de istoria unui căpitan de intendenţă ce mănâncă numai pesmeţi mucegăiţi şi îi recompensează pe cei din casă

care îi urmează exemplul; alături de povestea accizamlui care colecţionează şi îi „prejudiciabile” din ziare pentru a le distruge apoi cu delicii revanşarde (fusese cândva atacat şi el pentru şantaj în presă), în vecinătatea unor relatări de ciudăţenii maniace, întâlnim două cazuri de psihoză cu motivare politică: un căpitan în retragere suferă de ideea fixă că *adunările sunt oprite*, restricţia reală dobândind consecinţe stranii-ilare: drept urmare, insul „şi-a tăiat toată pădurea, nu stă la masă cu familia, nu lasă cireada satului să-i treacă pe moşie” (că şi cireada, şi pădurea tot forme de adunare sunt, nu-i aşa?). „Scrânteala”, mai mult morbidă decât comică, a unui fost subofiţer de poliţie este aceea de a vedea cât mai multă lume la închisoare. El, ureadnicul, aplică pedeapsa privării de libertate din pură delectare: „culmea culmilor” este că, după ce a închis într-o ladă câini, pisici, găini, şi într-o sticlă – ploşniţe, păianjeni şi libărci, angajează oameni care, plătiţi, îi fac pe plac: „Nu vrei să intri puţin la răcoare, dragul meu?” – întreabă subofiţerul.

Exerciţii de virtuozitate comică sunt şi parodiile ce exploatează variante ale stilului administrativ prin excelenţă: *Condica de reclamaţii* (1884) ca succesiune de fragmente – aforisme, poezioare, replici persiflante, reclamaţii veritabile, denunţuri chiar – se organizează într-un text polimorf, adevărată „carte”, „literatură” ce proliferează, căci toţi pasagerii vor „să-şi încerce şi ei pana!” şi unde să o facă, dacă nu aici, la gară, în condica de reclamaţii?

Discursul ceremonios (*Albumul*, 1884) („– Excelenţă! Tulburaţi şi mişcaţi până în adâncul sufletului de îndelungata dumneavoastră şefie şi de grija părintească ce ne-o purtaţi...”), recenzia şi cronica muzicală (*Concert în beneficiul privig Morii*, 1883), consemnarea cronicărească (*Spiritele zbit în mare fierbere*. *Din letopiseţul unui oraş*, 1884), circulara (*Ordin scris*. *Din viaţa târgurilor uitate* de *lume*, 1884), ordonanţa şi raportul poliţienesc (*Eclipsa de lună*. *Din viaţa de provincie*, 1884), la care se adaugă însemnările de jurnal intim (*Din jurnalul unui ajutor-contabil*, 1883); temele şcolare (la compunere, gramatică şi aritmetică) devin şi ele pretexte de ingenioase şarje parodice, atribuind respectivelor mostre de stil virtutea faptului

literar. Hazul circularei din *Eclipsă de lună* şi al rapoartelor care-l însoţesc constă în mimarea perfectă a stilului oficial cu insinuări ale psihologiei şi mentalităţii obtuze şi conformiste a autorului de document legal consfinţit.

Din segmente caleidosconic dispuse – titluri de ziare şi reviste, denunţate ca ineficiente – Cehonte construieşte o improvizaţie parodică pe punctul de a trece în pamflet. Efectul comic rezidă în discrepanţa dintre semnificaţia enunţurilor *auzite* – când majusculele şi ghilimelele lipsesc, prin forţa lucrurilor – şi „mesajul" care trebuie perceput linear la lectură, iar comentariul oximoronic al „cititorului de presă rusească" dobândeşte savoarea lecturii din *Vocea patriotului naţionale*, oficiate de Ipiugescu, amintindu-ne că „nimeni nu trebuie a mânca… sfânta Costi-tuţiune":

„Să nu citiţi «Buletinul guberniei Uf a», că n-o să aflaţi din el nimic despre această gubernie.

Presa rusă are la dispoziţia ei o mulţime de izvoare de lumină: «Luminalui Komarov, «Aurora», «Curcubeul», «Lumini şi umbre», «Raza», «Flacăra», «Zorile» etc. Dar de ce orbecăieşte totuşi în întuneric?

Ea mai are «Observatorul», «Invalidul» şi «Siberia».

Găseşti în ea «Divertismentul» şi «Jucăria»; dar asta nu înseamnă că e prea veselă…

Presa îşi are «Glasul» şi «Ecoul» ei propriu… Nu-i aşa?

Ceva ce nu e de prea lungă durată nu se poate mândri cu «Veacul» său;

«Rusia» nu mai are nimic comun cu «Moscova».

«Gândirea rusă» este expediată… într-un înveliş gros.

Există şi «Sănătatea», şi «Medicul», şi totuşi – câte morminte 1"(*Gândurile unui cititor de ziare şi reviste*, 1883).

Nu e greu de bănuit că, la anul de graţie 1883, o asemenea formă de citire cursivă şi rapidă a enunţului, cum e cea pe care o recomandă tacit lectorului său, îl putea duce departe pe Cehov, în vecinătatea „Observatorului" şi a „Invalidului"… Procedeul de „strecurare" a unor adevăruri amare într-un context aparent nevinovat (*Cuvinte*

nevinovate se intitula unul din primele volume pregătite de Cehov pentru tipar) îl va fi deprins tânărul prozator de la Saltîkov-Şcedrin. În schimb, basmul şcedrinian nu dăduse decât nişte schiţe palide; cu maniera spunerii alegorice având mi substrat demascator prea străveziu şi apăsat şi o adresă politică prea exactă, umoresca cehoviană nu promitea o asociere de durată, căci, cu toată admiraţia pentru Şcedrin-cetăţeanul, Cehov va rămâne interesat de *homo psychologicus* şi *homo socialis*, înainte de *homo politicus*.

Un reflex al modelului şcedrinian, servind, bineînţeles, alte scopuri decât satira, este împrumutul, original asimilat, ca atitudine creatoare faţă de limbaj, aspect ce n-a stat în atenţia istoriei literare. La Saltîkov-Şcedrin inventivitatea verbală utilizează ingenios posibilităţile derivative ale lexicului rusesc, îndeosebi sufixarea; la Cehov fantezia se exersează cu strălucire în domeniul onomasticii, mai puţin în numele de locuri, într-o varietate lingvistică de mare virtuozitate.1 în schiţa *Un nume ce vine de la cal* (1885), Cehov recuperează până la epuizare virtuţile flexionar-dei i-vative ale limbii ruse, aşa cum se manifestă ele în onomastică. Este o povestire, impecabil condusă, despre capriciile şi aberaţiile memoriei, cu

O anecdotă simplă: unui general care suferă de o groaznică durere de dinţi

I se recomandă să consulte un… accizar dintr-o altă localitate, căci „ştie descânta de măsele număru unu […] Cum îl apucă pe vreunul durerea de măsele, se duce glonţ la el – şi îl uşurează”, iar generalul, „în halul în care e, i-ar telegrafia şi lui Scaraoţchi”. Aici începe „dramatica” aventură a memoriei: vechilul,”; el care dăduse sfatul salvator, ştie despre vraci o seamă de lucruri: „Îi place votca nevoie mare, nu trăieşte cu nevastă-sa, ci cu o nemţoaică, e cam spurcat la gură, dar face minuni, zău aşa! […] La Saratov îl ştiu şi câinii…” răspunde la numele şi patronimicul Iakov Vasilici, dar numele de familie, necesar pentru a-i completa adresa de pe plic, numele deci, a rămas ascuns într-un cotlon de memorie şi nu vrea să iasă la iveală cu niciun chip. Şi atunci vechilul încearcă să-şi forţeze memoria şi singurul detaliu ce-i vine în ajutor este faptul că numele de familie vine de la cal. Pe fondul

vaietelor în crescendo ale generalului, vechilul desfăşoară febril o paletă de posibilităţi – patruzeci de nume, toate de la cal (punând în mare încurcătură pe traducători). Vinovatul de amnezie suferă şi el de chinuri mentale: „Vechilul stătea nemişcat pe marginea drumului şi, privindu-şi năuc picioarele, se gândea la ceva. Judecând după cutele care-i brăzdau fruntea şi după expresia ochilor, îl frământau gânduri chinuitoare...” Când doctorul pomeneşte de ovăz, numele providenţial – *Ovăzov* (*Ovsov* – în original) apare din străfunduri de memorie capricioasă. Dar, ingratitudine ce nu ştii să răsplăteşti generozi

1 în *Notele* de la sfârşitul volumului am încercat să sugerăm sursele comicului de limbaj, indicând posibilul etimon al numelor proprii şi al unor termeni geografici „fabricaţi”.

de Cehov.

tatea: generalul care între timp se tratase la dentist, nemaiputând suporta chinul, îl gratulează pe vechil cu un bobârnae de vodevil: „De cap să-ţi fie! – răspunse generalul cu discret, dându-i cu tifla. Xu mai am nevoit de numele tău de cal! Să-ţi fie de cap!”

În căutarea numelui (ovăzului) pierdut s-ar putea intitula bijuteria umoristică a lui Cehov, excelentă aplicaţie, în comic, pentru principiul metonimic fundamentat de ce rard Genette în studiul de poetică *Metonimia la Pronsl1*, fiindcă ce altceva decât contaminare metonimică este scrutarea memoriei pentru a da la iveală nume aflate în atingere-contiguitate de sens, asociere şi transpoziţie, de la *cal* la *ovăzul* cu care dumnealui, calul, binevoieşte a se hrăni. îsuniai că memoria, *involuntară* la naratorul lui Proust, este cât se poate de *voluntar* somată la Cehov, pusă la treabă, pentru numele co trebuie găsit.

Parodia nu iartă nici schemele, procedeele şi artificiile de gen, care trebuie decanonizate prin aducerea la vedere, prin numirea modelului supus coborârii parodice, prin demontarea mecanismului pe „şuruburi” care altfel ar trebui să rămână nevăzute. Denunţând un întreg inventar de motive într-una din primele schiţe, *Ce se înlâhwşte de cele mai multe ori în romane, nuvele* etc.? (1880), Cehov subminează nemilos convenţionalul romanului tradiţional. Să nu-şi fi dat seama

Cehov de valoarea bucăţii atunci când o excludea din sumarul ediţiei sale de *Opere*?

Foarte tânărul autor nu ezită să etaleze locurile comune şi artificiile romanului de consum, vădind o acută conştiinţă a slăbiciunilor literaturii convenţionale. Sunt supuse deriziunii prin expunerea sistematică, după un program „naratologic”:

— Personajele (subiectul; adjuvanţii – prietenul familiei, doctorul, confidentul, valetul, animalele de pe lângă casă; opozanţii – intrigantul, amantul etc);

— Spaţiul de joc – natura, interiorul;

— Recuzita tradiţională;

— Constituirea conflictului, deznodământul, happy-end-ul.

Antologia stupizeniei omeneşti poate colecţiona din proza umoristică, a lui Antoşa Cehonte truisme, pleonasme, calambururi îi oximoronuri comice, „panseuri” şi „aforisme” rizibile, şi parodia îl ţinteşte pe imbecilul de ambo sexe, tânăr sau bătrân, când dumnealui gândeşte profund:

— „Haleşte ce se nimereşte”;

— „Iarna ziua este scurtă fiindcă, la fel cu toate celelalte obiecte văzute şi nevăzute, se strânge de frig şi fiindcă soarele apune devreme, iar noaptea.

1 în Gerard Genette, *Figuri*, traducere de Angela Ion şi Irina Mavro din, Editura Univers, Buc, 1978, p. 286 – 310. Vezi şi Viktor Şklovski, *Din nou câteva cuvinte despre metonimie*. *Povestirea şi incredibilul*, în Viktor Şklovski, *Despre proză*. *Meditaţii şi analize*, vol. II, traducere de Inna. Cristea, Editura Univers, Buc., 1976, p. 397 – 401.

se dilată în urma aprinderii. felinarelor şi lumânărilor, deoarece se încălzeşte”. (Din „descoperirile” lui Vasili Semi Bulatov, plutonier în retragere şi nobil din ţinutul Donului, autorul scrisorii către un vecin savant.) – „De curând Rusia a dus război cu Străinătatea, cu care ocazie au fost omorâţi mulţi turci”;

— „Carnea de vită se face din boi şi vaci, iar carnea de oaie din mioriţe şi berbeci”;

— „Calea ferată şuieră, transportă oameni şi este făcută din fier

şi materiale”. (*Din temele de vacanţă ale elevei de pension Nadenka N.*)

— „Privirea este spada sufletului”;

— „O noapte întunecoasă este ziua întemniţată într-o găoace de nucă.”: (Din cugetările lui Tht5 odore, eroul schiţei o *mie şi una de patimi*) – „La cârciumă se pot duce şi oamenii mari, şi copiii, pe când la şcoală – numai copiii. Alcoolul scade metabolismul, contribuie la depunerea grăsimii şi înveseleşte sufletul omului. Şcoala nu-i în stare să facă nimic din toate acestea”;

— „Folosul ştiinţei de carte nu trebuie tăgăduit cu totul. O asemenea tăgadă ar fi o nebunie. Căci e folositor ca omul să poată citi: «Debit de băuturi»” (*Ce-i mai bine*? *Din cugetările de huzur ale ştâk-iuncherului Krokoăilov*).

II. IDEEA ŞI „OBIECTIVITATEA” CEHOVIANIV

Comicul cehovian al ridiculizării pretenţiilor de seriozitate prin parodie produce o destindere agreabilă, o plăcere estetică, dispreţul, compasiunea sau antipatia, ca reacţii faţă de prostie, fiind excluse, cum excluse sunt şi atunci când „eroul” se mişcă în scenariul de vodevil sau de farsă.1

Antoşa Cehonte oferă însă şi mostre ale unui alt tip de comic. În schiţa *Moartea unui slujbaş* (1880) măruntul impiegat Cerveakov (de la: *cerv* = vierme), la un spectacol de operă, a strănutat în ceafa şefului său şi acum încearcă o teroare motivată de izolarea în care trăieşte, de stricteţea cu care se respectă distanţa dintre rangurile sociale. Obsedat de posibilele consecinţe ale greşelii sale, Cerveakov sucombă: „Frica lui e tot atât de memorabilă în materie de patologie a sentimentelor, ca şi mânia lui Achile” – observa cu subtilitate George Călinescu.2

Expectativa umilinţei împinse la obsesie şi a insistenţei cu care îşi cere scuze „vinovatul” sunt vizibil groteşti şi ne dau sentimentul superiorităţii faţă de slăbiciunea omenească a servituţii într-o „lume pe dos”;

1 Vezi Hans Robert Jauss, *Experienţă estdică şi hermeneutică, literară*, traducere de Andrei Corbea, Editura Univers, Buc, 1983, p. 298 – 307.

2 George Călinescu, *Scriitori străini*, Editura pentru literatură

universală, Buc, 1967, p. 207.
15 *, x?
privită din unghi contrar, teama micului funcţionar în faţa unei primejdii imaginare capătă relief paroxistic, şi frica lui Cerveakov o resimţim ca semn al tragicului. Totul ţine de „dubla valoare a lucrurilor” – remarca într-o admirabilă şi originală asociaţie George Călinescu: „Un umorist clasic de tipul Molière ar fi crezut că tulbură efectul jovial, ieşind din convenţie. Eroul înspăimântat de un strigăt teribil ar fi făcut gesturi bombastice de spaimă şi paşi de dans. Cehov e mai aproape de Cervantes, unde ridiculul ia proporţii fantastice şi se descoperă plin de semnificaţii grave, „1
Perspectiva simultană a contrariilor există în acelaşi personaj, în aceeaşi situaţie, în aceeaşi idee, şi procedeul (ca şi viziunea) o anunţă pe Cehovul maturităţii, încă din anul debutului lui Antoşa Cehonte, făcând, practic, greu de demarcat proza umoristică a tinereţii şi anii prozei mature.
În lumea pestriţă, plină de neprevăzut şi ciudăţenii, oricând comicul îşi rezervă un revers tragic; o schimbare de ton, şi păşim pe neobservate în regatul „durerilor înăbuşite”, al confruntărilor dramatice, dar sursa comicului şi a «seriosului» rămâne aceeaşi: ideea absoarbe personajul până la pierderea contactului cu ceilalţi, şi din ciocnirea a doua idei (păreri, mentalităţi de viaţă) decurge dezlegarea comică sau „serioasă” a situaţiei. „Ceea ce la început stârnea râsul, ulterior va dobândi o profunzime filosofică, uneori tragică” – anunţă Viktor Kataev într-un pătrunzător studiu despre proza lui Cehov.2
Pradă deznădejdii, la moartea singurului său copil, doctorul Kirilov este implorat, în numele iubirii de oameni, de către moşierul Aboghin să o consulte pe soţia acestuia, bolnavă de o misterioasă boală de nervi (*Duşmanii*, 1887). Ajuns la destinaţie, doctorul constată, stupefiat, că „bolnava” fugise de acasă cu un amant… în disperarea sa, bărbatul înşelat a uitat de durerea lui Kirilov; la rândul său, doctorul traversează nedumerirea, apoi disperarea şi furia, indignarea şi ura împotriva celui ce l-a obligat să facă un drum inutil într-un moment atât de puţin potrivit. Se simte jignit, nedreptăţit în nenorocirea lui: „În

mintea sa se statornicise o părere nezdruncinată despre acești oameni” – sunt triviali, desfrânaţi şi în îndestularea şi eleganţa lor îşi bat joc de medic... De partea cealaltă a „baricadei” se află adevărul lui Aboghin: doctorul Kirilov ar fi lipsit de generozitate, este incapabil să înţeleagă nenorocirea altuia, este grosolan... Părerile sunt ireconciliabil opuse, deoarece insul aflat la nenorocire nu poate depăşi marginile propriei nenorociri. „Părerea nezdruncinată” despre semeni, prejudecata statornică şi rigidă îi face pe oameni egoişti, nedrepţi şi nefericiţi – iată una din formele de manifestare a ideii ceho-viene, mai importantă decât ideea însăşi.

1 *Ibidem*, p. 183.

2 V.B. Kataev, *Proza Cehova*. *Problemă interpretaţii*, Izd-vo Meskovsko-go universiteta, 1979, p. 63.

Tehnica naraţiunii oscilează, deocamdată (suntem în anul de răscruce-1887), între subiectivitatea comentariului concluziv pe seama ideii şi adevărurile personajelor, aşa cum se exteriorizează acestea în replicile de o excepţională forţă percutantă, ca şi în textul ce „regizează” mişcarea, gestica şi mimica feţei.

„Aboghin sună cu enervare. Când văzu că nu vine nimeni la chemarea lui, mai sună o dată, apoi aruncă mânios clopoţelul la pămnt; clopoţelul se izbi de covor şi scoase un geamăt tânguitor, ca geamătul unui muribund. De data asta se înfăţişă un fecior”. Este evident faptul că relatarea, admirabil dozată ca efect scenic, aparţine unui narator omniscient. Păstrând distanţa, acesta simte lucrurile din preajma lui Aboghin în consonanţă afectivă cu suferinţa personajului: clopoţelul vibrează dureros şi valetul apare imediat, ca la o chemare strigată *în tutto voce*, iar Cehov se dovedeşte a fi şi acum artistul-stăpân perfect pe mijloacele artei sale. Când, spre final, naratorul moralizează, ca personaj nevăzut, prezent pretutindeni, „voce” a bunului-simţ, a rezonabilului şi lucidităţii calme, schiţa înclină spre proza subiectivă, cu şanse mai puţine de clasicizare în model.

Cu o intuiţie poetică fără greş, scriitorul va prefera ulterior naraţiunea în care vocea unuia dintre personaje, nu neapărat personajul principal, stilizează întreaga relatare în vorbire

indirect-liberă. Este un pas important spre *obiectivitatea* la care Cehov aspiră, acceptând prin această manieră de redactare naraţiunea din care dispare treptat „vocea” (subiectivitatea povestitorului) şi câştigă teren punctul de vedere (optica), dar şi cuvântul eroului.1 După caz, naratorul este observatorul, „boierul” de sorginte turgheneviană, cel care hoinăreşte în căutarea hazardului. Este şi aceasta o modalitate de obiectivare a textului narativ, şi admiraţia pe care Dmitri Grigorovici i-o mărturisea tânărului său confrate, la 28 martie 1886, văzând în persoana lui Cehov talentul autentic al celui „chemat să scrie câteva opere excelente, într-adevăr artistice”, admiraţia, deci, şi-o justifica prin poezia şi obiectivitatea schiţei *Agafia* /1886).

Pregătită pentru a intra în sumarul volumului *în amurg* (1887), schiţa la care se referea Grigorovici cunoaşte, faţă de textul publicat în ziarul „Nevoie vremea” numai cu un an înainte, reduceri semnificative pentru arta cehoviană. Cu necruţarea demnă de mâna unui redactor experimentat, altul decât autorul însuşi, Cehov „taie” un pasaj destul de lung ce amintea de peisajul lui Turgheniev, de tristeţea metafizică pe care o încearcă personajul na

1 în discuţia despre „*obiectivitatea*” cehoviană pornim de la consideraţiile lui A.P. Ciudakov, autorul primei încercări de a da o interpretare coorent-poetică a prozei cehoviene ca sistem (A.P. Ciudakov, *Proza Cehova*, Izd-vo Nauka, Moskva, 1971). Cercetătorul sovietic distinge trei perioade ale naraţiunii examinate ca relaţie între personaj, narator şi autor: proza subiectivă a tânărului Cehov (1880 – 1887), maniera obiectivă (1888 – 1894) şi obiectivitatea mai complexă a ultimei perioade (1805 – 1904).

ratorului în povestirea turgheneviană, aspirând spre contopirea cu nemărginitul cerului înstelat. În afara textului definitiv a mai rămas şi fragmentul în care efuziunea lirică a povestitorului implora... duhurile nopţii să o protejeze pe Agafia, ca şi portretul sumar al acesteia. Prin reduceri succesive, *Agafia* dobândeşte calitatea poetică, a lucrului nerost. t până la capăt, sugerat din frânturi de tablou; tăcerea instalată, fără motiv, în conversaţia „boierului” cu Savka, lasă răgazul de a vedea natura nopţii în splendoarea ei: „Tăcu...

În vremea asta, întunericul coborî tot mai adânc şi lucrurile începură să-şi piardă conturul. Zarea de cer de peste colină se stinse şi ea, iar stelele sclipeau tot mai vii, tot mai strălucitoare... Ţârâitul monoton şi trist al greierilor, horcăitul cârstelului şi chemarea prepeliţei nu tulburau liniştea nopţii – dimpotrivă, o făceau şi mai adormitoare. Ai fi zis că nu cântau în taină, ca să ne vrăjească, păsările şi gâzele – ci înseşi stelele care se uitau la noi din înaltul cerului...

Savka rupse, cel dintâi, tăcerea...”

„Durerea înăbuşită” a vizitiului Iona Potapov se cere spusă cuiva, dar nimeni nu doreşte să-i primească destăinuirea (*Durere*, 188G). Într-o lume prea grăbită, nepăsătoare faţă de suferinţa celui de alături, singurul dispus să-l asculte pe birjarul cel bătrân este... căluţul său. Situaţia narativă din care doar Cehov putea scoate efecte de mare artă susţine obiectivitatea dorită de autor şi, în consecinţă, discursul povestitorului se păstrează aproape de orizontul limitat, prin forţa împrejurărilor, al lui Iona: „Parcă puţine are el de povestit? Iar cel ce-l ascultă trebuie să ofteze, să suspine, să-l câine... Cu muierile e şi mai bine să stai de vorbă, cu toate că-s proaste şi încep a plânge de la cele dintâi vorbe...” Cui aparţine comentariul, se poate deduce uşor: povestitorul îşi asumă cuvintele lui Iona, le stilizează, păstrând intonaţia şi gestul verbal, specifice eroului; în felul acesta vorbirea indirect-liberă pare o confesiune, „scrisoare” a omului ce nu ştie carte, dictată, apoi rescrisă la persoana a treia de către un binevoitor care are grijă să nu schimbe tonalitatea şi expresia primului autor. Se succed apoi în vorbire directă gânduri ale personajului, fără niciun fel de modificări. Apoi vocea naratorului ia distanţă, după plonjeul în conştiinţa străină şi atât de apropiată sufleteşte totuşi; relatarea se întoarce la „cuvântul” tradiţional, cunoscut din romanele şi povestirile lui Turgheniev.

Ceea ce se dovedise a fi o încercare reuşită în *Durerea*, Cehov va experimenta în povestirea amplă – *Stepa*. *Povestirea unei călătorii* (1888), scrisă cu destulă trudă din teama de a nu rata, „datorită neobişnuinţei de a scrie bucăţi lungi” (recunoaşte autorul). Obiectivitatea ca aspiraţie secretă solicită o unitate de ton într-un

subiect poetic neobişnuit: „Pentru debutul meu la o revistă mare, mi-am ales un subiect care n-a mai fost tratat de mult: stepa. Descriu câmpia, depărtările liliachii, crescătorii de oi [...], popii, furtunile de noapte, hanurile, convoaiele de căruţe, păsările de stepă etc". (Din scrisoarea către D.V. Grigorovici, 12 ianuarie 1888.)

Ca noutate compoziţională, Cehov însuşi anunţă divizarea povestirii în capitole organizate ca nişte nuvele, păstrând o oarecare autonomie de subiect: „Fiecare capitol în parte reprezintă o povestire, iar toate sunt înrudite între ele ca cele cinci figuri ale cadrilului".

Coerenţa întregului o acordă unitatea de ton a personajului care traversează toată lucrarea: „Mă silesc să aibă toate [capitolele, n.n.] acelaşi parfum şi acelaşi ton, ceea ce s-ar putea să-mi reuşească, cu atât mai mult, cu cât acelaşi personaj trece prin toate capitolele" – continuă Cehov comentariul la *Stepa*, ce se scria atunci. Bucata la care ţinea foarte mult îi este deocamdată „destul de ciudată şi cam prea originală" – în altă parte o numeşte „capodopera mea", iar originalitatea tratării unui subiect atât de dificil – poetic şi arid ca o enciclopedie – într-o povestire amplă ţine, nu în ultimul rând, de unitatea punctului de vedere, obiectivitate care îmbină cele două modalităţi narative deja discutate – vorbirea indirect-liberă şi vorbirea directă, raportate la copilul Deniska.

Continuând experimentul lui Cehov, în povestirea sa, *Ce ştia Maistr*?, Henry James menţine naraţiunea nu numai în câmpul vizual al copilului – personajul observator –, ci şi în relatarea sa directă, dar textul suferă de o ariditate descinsă din stratagema excesivei obiectivităţi narative.

Pentru copilul Egoruşka, expediţia prin stepă echivalează cu descoperirea unui continent. La început de drum spre capitala de judeţ, unde Egomşka merge să se înscrie la liceu, brişcă lasă în urmă locuri cunoscute, de care copilul se desparte cu greu. Călătoria lui Egoruşka este, de fapt, despărţirea de copilărie, şi impresiile lui capătă, sub imboldul emoţiei, o prospeţime şi o candoare necunoscute literaturii ruse de până la Cehov. În relatarea indirect-liberă a naratorului ce ştie să se apropie de mentalitatea copilului, „cuvântul"

se „umple” de efuziunile frazei rostite şi ale viziunii insolit-poetice asupra lumii care-i iese în cale.

Obiectivitatea se manifestase ca tendinţă a tehnicii narative încă din prima perioadă de creaţie cehoviană, ca încercare de a neutraliza expunerea, epurând povestirea de orice fel de aprecieri venind din partea povestitorului. Din punctul său fix sau mobil în spaţiu, observatorul relatează distant numai ceea ce văd, spun şi, eventual, simt personajele care intră în focarul său vizual. Este şi aceasta o formă de obiectivare, de înlăturare a „elementului personal”, a „subiectivităţii” – constată A.P. Ciudakov.1

Prin *obiectivitate* Cehov înţelegea modalitatea de narare în „tonul personajului, şi principiul se voia o formă de rezistenţă la modelul naraţiunii turghenieviene, unde naratorul, foarte apropiat ca gusturi şi mentalitate de autorul însuşi, nu-şi ascundea opiniile, afecţiunea sau dezaprobarea faţă de personajele sale.

1 A.P. Ciudakov, op. cit., p. 70 – 71.

A fi obiectiv, după părerea lui Cehov, nu o dată pronunţată în corespondenţa sa, înseamnă pentru scriitor a şti să treacă discret în umbra personajelor sale. E un fel de a-l provoca pe cititor la o trăire estetică mai puternică, determinantă fiind „răceala” (aparentă), altfel spus, „indiferenţa”, „obiectivitatea” (termenii aparţin lui Cehov) faţă de obiectul narării, strategie a scrisului ca tehnică, anunţată în termeni fără echivoc: „[...] când descrii oameni nenorociţi şi amărâţi şi vrei să înduioşezi cititorii, caută să fii cât mai rece. Aceasta va servi ca un fel de fond pentru nenorocirea altora, care astfel va ieşi mai bine în evidenţă. Pe când în nuvela dumitale, eroii plâng, iar autorul oftează. Da, trebuie să fii rece”. (Din scrisoarea către L.A. Avilova, 19 martie 1892.) Şi, o lună mai târziu, într-o scrisoare adresată aceleiaşi Lidia Avilova: „Ţi-am scris cândva că, atunci când scrii povestiri duioase, trebuie să fii indiferent. Văd că nu m-ai înţeles. Când scrii, poţi să plângi, să oftezi, ba chiar să suferi laolaltă cu eroii tăi, dar cred că lucrul acesta trebuie să-l faci aşa fel, încât cititorul să nu-l simtă. Cu cât eşti mai obiectiv, cu atât e mai puternică impresia pe care o produci”.

„Indiferența” de care vorbea Cehov n-a fost prea bine înțeleasă nici de către cititorii calificați, criticii literari și publiciștii timpului. Pentru ei, de la maniera obiectivă, „indiferentă”, de prezentare a materialului narativ la „indiferența” lui Cehov ca viziune asupra lumii nu e decât un pas, obiectivitatea trecând, printr-un transfer inoportun, de la perspectiva narativă la convingerile autorului. „Dumneata mă acuzi de obiectivitate, înțelegând prin aceasta indiferența față de bine și de rău, lipsa de idealuri și de idei «te. – îi replica tăios lui Suvorin într-o scrisoare despre povestirea *Hoții* (scrisoare trimisă la 1 aprilie 1890). Ai dori ca atunci când vorbesc despre niște hoți de cai, să declar: a fura cai e o faptă rea. Bine, dar lucrul acesta îl știe toată lumea, nu mai este nevoie să-l spun eul Pe hoți n-au decât să-i judece jurații! Datoria mea e doar să-i arăt așa cum sunt. [...] Ca să descriu hoții de cai în 700 de rânduri, trebuie să gândesc și să vorbesc tot timpul ca ei, să fiu în spiritul lor. Altfel, adăugând cât de puțin subiectivism, imaginile s-ar lăți și povestirea n-ar mai fi compactă, cum îi stă bine oricărei povestiri scurte. Când scriu, eu mă bizui pe cititor, presupunând că va completa singur elementele subiective care-i lipsesc povestirii...” Obiectivitatea ca distanță față de personaje, – arată Cehov în acest scurt organon spre înțelegerea noutății, când cititorul pe care se bizuie nu este chiar cel dorit –, obiectivitatea deci presupune din partea autorului identificarea cu spiritul și tonul personajelor (chestiune elucidată în alte scrisori, pentru noi – texte de poetică narativă). Imixtiunea „subiectivismului” ar submina – tot Cehov ne-o spune – impresia de „compact”, dens, indescriptibil, cu alte cuvinte, poetic. Cât despre raportul dintre moralitate și artă, scriitorul preferă *să arate*, lectorul fiind în stare să perceapă mesajul într-un text suficient sieși. Într-o scrisoare mai veche, datată 27 octombrie 1888, trimisă tot lui Suvorin, Cehov insista pe ideea că „nu e treaba artistului să rezolve probleme strict speciale. [...] Pentru probleme speciale, avem specialiști: e treaba lor să se ocupe de obște, de soarta capitalurilor, de ravagiile beției, de cizme, de bolile de femei...” În negativ, recomandarea utilitaristă ca scriitorul să abordeze teme speciale, contribuind astfel la ameliorarea situației cutărei sau cutărei

categorii sociale, o vom găsi în spusele lui Medvedenko din *Pescăruşul*, „zicerea” fiind acolo minată de condiţia personajului însuşi, plicticos pentru ceilalţi, absorbit de propriile-i lipsuri şi, mai ales, de o mărginire fără leac: „*Med-vedenko* (Cu vioiciune către Trigorin): Ar trebui făcută şi apoi jucată o piesă în care să se vadă cum trăieşte şi fratele nostru învăţătorul... că greu îi mai e să trăiască...”

Ideea, premisa unei atitudini etice, intenţia creatoare există – afirmă mai departe Cehov în scrisoarea către Suvorin: „Artistul observă, alege, imaginează, cumpăneşte şi chiar aceste acţiuni presupun la temelia lor o problemă: că, dacă nu ţi-ai pus din capul locului o problemă, atunci n-ai ce să alegi şi n-ai ce să-ţi imaginezi”. Prevenind acuzaţia „lipsei de principii”, a „indiferenţei” care degenerează în amoralism (ea va fi rostită în revista „Russkaia mâsP” a lui Lavrov în 1890), Cehov nu va întârzia să afirme răspicat că misiunea scriitorului este aceea de a formula corect datele ideii; interpretarea ideii ţine de aptitudinea perceptivă, de inteligenţa cititorului: „[...] confunzi două noţiuni: *a rezolva problema* cu *a pune just problema*. Numai a doua e obligatorie pentru artist. În *Arma Karenina* şi în *Oneghin* nu s-a rezolvat nicio problemă, dar amândouă operele satisfac pe deplin numai pentru că pun just toate problemele. Tribunalul e obligat să pună problemele just, dar rezolvarea lor îi priveşte pe juraţi, fiecare după cum îl duce capul”. Fragmentul de scrisoare este programatic pentru reprezentarea *ideii* în proza cehoviană, care se deosebeşte categoric de manifestările tematice din literatura rusă de până la Cahov, prin lipsa dogmatismului şi condiţionarea enunţului „ideologic” de către cele mai concrete şi comune detalii, situaţii şi capricii ale psihologiei umane. Practica scrisului cehovian de după 1888 confirmă aserţiunea atât de prezentă în scrisori: „În lumea artistică a lui Cehov o afirmaţie a personajului, chiar în formă dezvoltată, încă nu înseamnă că exprimă ultimul adevăr la care a ajuns personajul şi că accede la însuşi miezul personalităţii sale (arată A.P. Ciudakov). Acest enunţ depinde de factorii cu totul întâmplători în care se află prins”. 1

Condiţionarea spunerii, enunţarea *ideii* de către ambianţa

concret-materială implică un relativism avându-şi corespondentul în tehnica narativă: faţă de *Stepa*, povestirile *Lumini*, *O poveste banală*. *Din însemnările unui bă trân* (1889), *Gusev* (1890). *Duelul* (1891) sau *Zvăpăiata* (1892) complică naraţiunea obiectivă; ele infuzează „cuvântul" povestitorului cu semne

1 *Ibidem*, p. 257.

ale prezenţei mai multor conştiinţe-personaje, într-o formă de obiectivitate apropiată de ceea ce Mihail Bahtin numea, cu aplicare la romanul dostoiev-skian, *cuvântul difuz* (*dialogie*) al eroului. În *Duelul*, de exemplu, aproape fiecare capitol se construieşte ca naraţiune în „tonul" şi stilul gândirii câte unui personaj, fie acesta Laevski, Samoilenko sau Nadejda Feodorovna – constată A.P. Ciudakov.1

Într-o neostenită căutare de altceva, înictificârul experienţele obiectivităţii, prozatorul supune unui riguros filtru procedee de naraţiune – ale sale şi ale clasicilor prozei – şi dă în *Salonul Nr. 6* (1892) un „produs" al mult doritei obiectivităţi, ciudat şi derutant prin simplitatea aparentă a tehnicii utilizate, într-un contrast violent cu efectul de şoc pe care nuvela îl produce. Lectori dintre cei care nu pot fi suspectaţi de naivitate şi inexperienţa cititului încearcă o senzaţie copleşitoare, sufocantă, de identificare asociativă – ca la ceremoniile liturgice ale Evului Mediu – cu rolul ingrat ce le revine lui Gromov şi Raghin, pensionarii azilului de nebuni. Comportamentul estetic, oarecum „rudimentar", transcris imediat după co nuvela a fost citită, apropie lectori cu firi şi gusturi diferite:

„Impresia este extraordinară!… Sunt uimit, sunt entuziasmat şi, în acelaşi timp, fericit că nu mă aflu în situaţia lui Andrei Efimovici" – declară pictorul llia Repin;

„*Salonul Nr. 6* este pretutindeni! – e însăşi Rusia… Nici Cehov nu ştie ce a scris (mi-a mărturisit-o chiar el.) *Salonul Nr. 6* este Rusia!" – scria Nikolai Leskov.

Asupra lui Lenin produce o impresie zguduitoare: „Aseară când am terminat de citit ac-eastă nuvelă, mi s-a făcut de-a dreptul groază, n-am mai putut rămâne în odaia mea, m-am ridicat şi am ieşit. Mi se părea că eu însumi aş fi închis în salonul Nr. C".

„Sahalimil”, „Rusia”, „azilul de nebuni” similar „închisorii” din imediata vecinătate, „lumea întreagă” sau „intimitateaentul” sunt proiecţii ale simbolului, numite aci, fără ca aproximarea să fi epuizat toate semnificaţiile spaţiului concentraţionar, apăsător, obsesiv şi terifiant. Ele atribuie *Salonului Nr. 6 o* valoare arhetipală pentru literatura secolului XX – de la Kafka şi literatura Antiutopiei, la Ken Kesey cu al său *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Şi totuşi Cehov „nu ştia ce a scris” – prea rar apare *Salonul* pomenit în corespondenţa autorului, şi când apare, nu ne convinge că nuvela ar fi fost scrierea preferată… Este perioada când lucrează la *Insula Sahalin* ce trebuia să fie (şi a fost) o scriere neliterară, monografie riguros ştiinţifică, a iadului din închisoarea fără zăbrele, care urma să devină un model de colonizare cu deţinuţi, – în ideea regimului –, o Australie a Rusiei („*Insula Sahalin* e copilul meu şi nu renunţ la el. Când mă

1 *Ibiăeni*, p. 73 – 74.

doboară plictiseala literară, îmi face plăcere să mă ocup cu ceva care nu e literatură”).

Salonul însuşi se nutrise din spiritul Sahalinului, căci atmosfera de care este impregnată nuvela nu e mai puţin apăsătoare şi terifiantă decât întâlnirea cu insula. Este perioada când artistul încearcă o rezervă sceptică faţă de generaţia căreia îi aparţine, faţă de lipsa unui ideal: „Dar noi, noi?! Noi descriem viaţa aşa cum este, dar mai departe nimic… Nimic, chiar dacă ne-ai bate cu biciul! Noi n-avem scopuri, nici apropiate şi nici depărtate, iar în sufletul nostru, de-ai da cu praştia şi tot n-ai găsi nimic! Nu facem politică, nu credem în revoluţie, n-avem un Dumnezeu, nu ne temem de stafii, iar eu, personal, nu mă tem nici măcar de moarte sau de orbire”. (Către A.S. Suvorin, 25 noiembrie 1892.) Cartea despre Sahalin, la publicarea în 1893, a trezit interesul societăţii faţă de „insula proscrişilor”, obligându-i moral pe diriguitori să schimbe câte ceva în legislaţia deportării şi a muncii silnice. Este perioada de după călătoria cea trudnică în Sahalin, când Cehov se emancipează de dulcea tiranie a tolstoismului şi a oricărei doctrine, iar scepticismul îl predispune la tristeţe, sensibilă şi în ceea ce scrie, ca literatură de ficţiune. Simţul moral, sentimentul propriei demnităţi,

talentul de om, munca neîntreruptă, dar şi o anume „răceală a inimii”, alături de compasiunea şi generozitatea faţă de semeni (atitudini ale unei naturi profund dizarmonice) – cum spune A. Derman – întreţin o stare de detaşare faţă de falsele valori, dar şi o tristeţe lucidă pentru că nu are un ideal căruia să i se consacre. Cu numai patru ani mai înainte era gata să-şi mărturisească public independenţa de spirit faţă de doctrinele şi partidele politice, sprijinit fiind de un *ideal* – libertatea cugetului, adevărul şi frumuseţea omului deplin: „… mă tem, – îi scria, la 4 octombrie 1888, lui A.N. Pleşceev –, mă tem de cei ce caută să descopere tendinţe printre rânduri şi vor să mă vadă, cu orice preţ, liberal sau conservator. Eu nu sunt nici liberal, nici conservator, nici modernist, nici ascet şirici indiferentist […] Pentru mine Sfânta Sfintelor este trupul omenesc, sănătatea, inteligenţa, talentul, inspiraţia, dragostea şi libertatea absolută, descătuşate de constrângere şi de minciună, oricum s-ar manifesta ele”.

Suspectat de amoralism ca lipsă de atitudine faţă de *rău*, Cehov căutase în magia tolstoistă atracţia pentru polaritatea caracterului său, intuită în credinţa capabilă să anuleze privirea veşnic lucidă şi sceptică. Expediţia în Sahalin, plină de riscuri, Cehov o întreprinde dintr-un interes nu numai ştiinţific, după ce se documentase mai mult decât meticulos în materie, ci şi din pornirea de a se simţi util oamenilor, fiindcă literatura ca utilitate socială nu-i inspiră prea multă încredere. Practica medicală, numeroasele opere de binefacere, sunt tot atâtea supape ale nevoii de compensaţie pentru sentimentul stânjenitor că scrisul nu este prima sa menire, şi nici cea mai sigură, („în spiritul Sahalinului ce nu poate fi uitat, ironia tragică a vieţii din *Salonul Nr. 6* îi mână pe cei doi parteneri ai dialogului, ai marelui dialog, Raghin şi Gromov, spre întâlnirea capitală, decisivă, în cercul strâmt al ospiciului. Copleşitoarea impresie de umanitate ultragiată de către forţele oarbo ale tragicei ironii este pregătită printr-o tehnică a naraţiunii aparent simplă – toate firele povestirii conduc spre acest dialog în care se confruntă, două atitudini faţă de răul social, moral, existenţial: primele nouă capitole din cele nouăsprezece câte numără povestirea nu sunt decât expoziţia, în tonul dezbaterii, la ciudatele

întâmplări, drept care obiectivitatea ceho-viană cunoaşte aici torsiuni de discurs derutante. Povestitorul este o călăuză binevoitoare prin infernul anunţat, fără echivoc, prin detalii ale unui decor; «lecvat. Pentru ca în capitolele următoare maniera spunerii obiective să rezume situaţiile şi personajele în „medalioane" apropiate de notaţia jurnalului de scriitor, dar şi de foaia de observaţie medicală. „Ciudatul zvon" anunţat eliptic la începutul capitolului al V-lea va fi concretizat, printr-o amânare de efect, abia în capitolul al XI-lea: „Curând se răspândi prin spital zvonul că doctorul Andrei Efimâci a început să viziteze salonul Nr. 6". „purtarea lui părând ciudată", fiindcă nimeni nu putea înţelege ce caută acolo doctorul...

Gromov, aflăm din relatarea acestui tip de narator, este într-adevăr bolnav de nervi – boala lui poartă numele de mania persecuţiei, şi cauza, nu ezită să ne prevină povestitorul, o constituie „nenorocirile care se abătuseră asupra familiei sale", dar şi sensibilitatea exagerată, moştenită de la strămoşi, ca şi morbul lecturii. De morbul lecturii şuieră şi doctorul Raghin, preopinentul lui Gromov, iar seria ciudatelor coincidenţe şi asemănări dintre cei doi, atât de deosebiţi în păreri, nu se încheie aici. Nutrită din cărţi şi din voluptatea filosofării, „boala" doctorului este un amestec de hedonism şi nepăsare, unde aforisme din Marcus Aurelius şi Lev Tolstoi-moralistul, din cinici, stoici, dar şi din Schopenhauer, îşi dau mâna, într-un amestec bizar. E o filosofie de viaţă, tradusă în practică şi susţinută apodictic, atunci când se găsesc ascultători. Maniera de citire a înţelepţilor în voia cărora se lasă Raghin este una specific cehoviană – derutantă, pentru că citatul este peste tot aproximativ: „Dostoievski sau Voltaire, nu mai ţin minte care, spunea că..." şi aşa mai departe.

Printr-o întâmplare tragicomică deci, doctorul Raghin nimereşte în salonul Nr. 6, nimereşte acolo unde ar fi trebuit să se afle de multă vreme, prin obligaţiile profesiunii sale, şi are surpriza de a constata că bolnavul Gromov este o persoană deosebită, cu care se poate sta de vorbă când, în toată urbea, nu se găseşte un singur intelectual adevărat. Miezul aprins al disputei filosofice ocupă capitolele IX şi X – „axa geometrică" a povestirii; concluziile dialogului, tragice pentru

Raghin, vor fi expuse în penultimul capitol, al XVIII-lea. Deocamdată filosofiile particulare ale celor doi parteneri de dialog seamănă teribil când se discută răul, cauza de profunzime a întregii suferinţe, şi aici, credem, trebuie căutat sensul etic al naraţiunii. Fără îndoială, morala falsă a lui Raghin este răsturnată din temelii, Raghin în ceea ce susţine nu are şi nu poate avea dreptate, abilul mânuitor al destinului omenesc se amuză, în ironia-i tragică, ascultând neadevărul doctorului; acesta va plăti cu viaţa pentru eroarea săvârşită şi vina va fi pedepsită cu vârf şi îndesat. Înfăţişările răului, aşa cum sunt ele interpretate de către Gromov şi Raghin, seamănă, până la repetiţia unora şi aceloraşi cuvinte1.

Răul văzut de Kiighin „oropsit [...] ni se trimit nişte exemplare care nu merită nici să te uiţi la ele” (este vizat doctorul Hobotov, ajutorul lui Raghin).

văzut de Gromov

„Oropsit târg”.

„Într-un târguşor ca acesta, aruncat la două sute de verste departo de calea ferată, unde şi primarul, şi cetăţenii de mult ar fi făcut praf această Bastilie”.

„Atmosfera din târguşor era plictisitoare şi te înăbuşea, oamenii nu aveau preocupări mai înalte, se mulţumeau să ducă o viaţă searbădă şi absurdă, având ca variaţie doar desfrâul cinic, persecuţia şi făţărnicia. Conştiinţa societăţii trebuia să se trezească odată şi să-şi recunoască lacunele”.

treconciliabile sunt cele două soluţii de viaţă ale „cugetătorilor”, care pornesc de la o analiză temeinică a *răului*. *Raid* este acesta şi nu altul, dar soluţiile propuse îi deosebesc antinomic:

Gromov

„Sufăr, sunt veşnic nemulţumit, nu pot rămâne nepăsător în faţa vieţii...”

Faţă de rău

Raghin

„Trebuie să aştepţi până ce răul se stârpeşte de la sine”, cu motivarea: „Nu eu sunt vinovat de necinstea mea, ci vremurile...”

Susţine „dispreţul total faţă, de deşertăciunile vieţii”.

— Gromov are de partea lui adevărul vieţii, dar nici această afirmare a adevărului, ca peste tot la Cehov, nu este definitivă, atâta timp cât cel care

1 Apropierea dintre cei doi protagonişti este surprinsă, cu un deosebit simţ al adevărului şi nuanţelor, de către V.B. Kataev în cartea sa *Proza*

Cahova. *Problemă interpretaţii*.

susţine respectivul adevăr (*ideea cehoviană*) ezită între stări de perfectă luciditate şi înălţare a spiritului şi crizele de spaimă în faţa terorii fără nume. Când, după o dialectică subtilă, adevărul lui Gromov pare să iasă în evidenţă cu prea multă simpatie (a autorului şi a naratorului implicit), aceasta trece imediat în compasiune, ceea ce este altceva decât triumful învingătorului. Gromov anticipă ironic loviturile la care destinul îl va supune pe doctorul Raghin. În situaţia de internat în salonul Nr. G, lui Raghin îi este dat să încerce gustul amar al conflictului dintre teorie şi practica dură a opresiunii unui Nikita sau Hobotov. Acum (în capitolele IX şi X), în plină dezbatere, Gromov anticipă suferinţa în termeni pe care naratorul îi va prelua în final:

Gromoy

„Dar ia să te lovească damblaua sau, să zicem, vreun dobitoc obraznic „abuzând de situaţia şi gradul lui, să te insulte în public [...] poate atunci ai pricepe ce înseamnă a sfătui pe alţii”.

„Or să vină câţiva mujici, or să te-apuce de mâini şi de picioare şi or să te-arunce în subsol”.

Naratorul

„Nikita deschise repede uşa, îl înşfăca pe Andrei Efimici cu amândouă mâinile şi, cu o lovitură de genunchi, îl dădu la o parte... Andrei Efimâci ar fi vrut să strige în gura mare, să alerge şi să-l ucidă întâi pe Nikita...” „Veniră apoi câţiva mujici, îl apucară de mâini şi de picioare şi-l duseră la capelă”.

Naratorul, atât de „obiectiv”, ştie să se retragă în vorbirea indirect-liberă a doctorului Raghin, când suferinţa îl copleşeşte pe acesta, şi relatarea surprinde numai ceea ce vede personajul, iar

comentariile martorului la durerea străină lipsesc: „luna purpurie şi rece”, închisoarea – „clădire albă, împrejmuită cu zid de piatră” – i se par eroului „înspăimântătoare”, din „triste” şi „blestemate”, cum erau la începutul nuvelei. Când personajul *nu mai este*, naratorul nu mai are de cine să se apropie (în relatare) şi atunci tonul devine voit sec, ton de medic legist pus să constate decesul, iar maniera povestirii este mai zguduitoare decât recviemul pentru sufletul bietului doctor Raghin: „Andrei Efimâci a fost îngropat a doua zi. La înmormântare n-au venit decât Mihail Averianâci şi Daşa”.

„Turma de cerbi, neînchipuit de frumoşi şi de graţioşi – citise aşa ceva cu o zi înainte – care trecu în goană pe dinaintea lui [...] înainte de moarte” ţine de un cod al scrierii poetice, *poetice* nu numai ca referinţă la ceva graţios, suav şi solemn, viaţa cea adevărată ascunzând o frumuseţe ce recompensează suferinţa – episodul se poate înţelege şi aşa; poetic în sine, fragmentul se supune unei organizări sever-muzicale a întregului text. Cuvintele având a spune şi prin sonoritatea lor, se aleg şi se rânduiesc după o muzică lăuntrică, greu traductibilă în alte limbi.

Preocupat de alegerea cuvintelor, Cehov renunţă în *Logodnici* (1903), scriere publicată postum, la cuvintele cu o referinţă prea concretă, pentru vagul semnificativ al abstracţiei poetice; un nu ştiu ce, „o viaţă nouă, cu zări nemărginite”, „o viaţă încă nelămurită”, „plină de taine”, „luminoasă”, „ceva tânăr, proaspăt” celebrează, în finalul finalului de proză cehoviană, logodna serafică, poetică, abstractă, cu un viitor romantic întrezărit abia, indistinct în detalii, fascinant prin misterul muzical resimţit: „«Adio, Saşa dragă!» – îşi spunea ea şi în faţa ei se aşternea o viaţă nouă, cu zări nemărginite şi această viaţă, încă nelămurită, plină de taine, o ademenea, o chema.

Se urcă în odaia ei să-şi facă bagajul, iar a doua zi dimineaţa îşi luă rămas-bun şi, veselă, bucuroasă, părăsi oraşul, pentru totdeauna – credea ea”.

III. LUMINI

În corespondenţa lui Cehov revine des notaţia de „ton comun” şi „impresie generală”, ilustrând predispoziţia, conştientizată de artist,

pentru unitatea de timbru a operei. Ansamblul armonic, uniformizator de contraste, este îndatorat privirii de la distanţă, care „egalizează” crâmpeie de rea! Concepute pictural, elementele constitutive ale cadrului – oameni şi locuri – îşi pierd din relief şi în locul preciziei se instalează amestecul de irizări al tonalităţii generale.

Iluzia de autentic (realist), cu alte cuvinte, obiectivitatea ca tendinţă manifestă în creaţia lui Cehov de după 1887, se atinge prin succesiunea rapidă a secvenţelor într-o mişcare unificatoare a ochiului receptor. Este o tehnică descinsă dintr-o viziune apropiată de sensibilitatea impresionistă, un *allcera* decât modelul naraţiunii lui Turgheniev şi Tolstoi, iar primul care percepe şi numeşte noutatea este Tolstoi însuşi: „Cehov, ca artist, nu poate fi comparat cu scriitorii ruşi de până la el – cu Turgheniev, Dostoievski sau cu mine. Cehov are o manieră aparte, ca la impresionişti. Vezi că pictorul aruncă tuşele de culoare la întâmplare şi crezi că nu există niciun fel de legătură între aceste pete cromatice, dar este de-ajuns să te îndepărtezi cu câţiva paşi de şevalet, pentru a avea o impresie a întregului: în faţă îţi apare un tablou al naturii, viu colorat şi plin de farmec”. 1

Afinitatea de tipologic cu pictura impresioniştilor se explică nu atât prin împrumutul procedeelor (se ştie că singurele tablouri în manieră impresionistă pe care le văzuse Cehov aparţineau lui Isaak Levitan), cât mai ales prin stilul cultural al epocii 1860 – 1890.2 Proiectată de la distanţă.

1 Apud I. Sobolev, *Cehov*, Izd-vo Federaţiia, Moskva, 1930, p. 59.

2 Vezi şi *Sorina Bălănescu*, *Dramaturgia cehoviană – simbol şi teatra-Ulute*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 37 – 50.

privirea care concepe pictural discursul narativ şi dramatic nu face decât să intensifice efectul realist. Racursiul impresionist introduce peisajul în corpul naraţiunii, descrierea nu mai precedă acţiunea, ca la Turgheniev, şi senzaţia este filtrată de conştiinţa personajului-martor sau a naratorului creditabil. Se ajunge astfel la o tehnică a sintezei, similară cu montajul cinematografic, într-o dispunere „în bloc” a secvenţelor narative.1

Sub imperiul viziunii sintetice, părţile se topesc în tonul unic, iar

subiectul nu mai contează ca fabulă, anecdotă relatabilă, ci, mai ales, ca dispunere a motivelor de subiect într-un tablou neierarhic al lumii. Şi tot ca la impresionişti, reprezentarea globală şi coerentă se dovedeşte a fi mai edificatoare decât reprezentarea bazată pe claritatea explicită a obiectului. În locul iluziei de clarobscur şi al senzaţiei de adâncime a spaţiului se statorniceşte efectul de atmosferă („tonalitate generală"), amestec de irizări pornit din coerenţa privirii aruncate peste oameni şi lucruri.

Motive specific impresioniste, precum *primăvara* şi *toamna*, *zorile* şi *amurgul* descind din atracţia pentru stările fluide şi imprecise, dar şi pentru picturalul lor pur. Cum este de aşteptat, *zorile* sunt prevestitori de vitalitate şi certitudine, iar *toamna* şi *crepusculul* atrag vagi nelinişti şi presimţirea extincţiei. *Apusul*, mâhnirea zilei care moare, se transmite eroului care asistă la spectacolul măreţ al stingerii agonizante. *Zorile* şi *amurgul* ca ipostaze ale trecerii estompează contururile în starea generală, trădând aptitudinea formelor ceţoase, tulburi, de a capta mişcarea în complementaritatea petelor de culoare. Şi tot ca pictorii impresionişti, Cehov disociază tema globală – starea de spirit ce ia locul temei din literatura fabulativă – într-o serie de mici senzaţii. În fulguraţiile ochiului care alunecă po suprafaţa lucrurilor desluşim o suită de sclipiri luminoase deschizând un traseu spre experienţa trăită de Cehov, care simte realitatea discontinuă şi perenă totodată. Sunt licăriri de o clipă, urmate de coborârea în bezna nopţii; ele anunţă reînnoirea, dar şi neliniştea dizolvării senzaţiilor pure în dorinţa neîmplinită. Promisiunea de armonie a eului creator, percepţia artistic-cehoviană a lumii le deconspiră eclerajul unor puncte sensibile, pictură – în cuvinte – a unor clipe ce ţâşnesc şi se abandonează apoi în tăcere.2

Flăcări jucăuşe pe comori ascunse în stepă, focuri singuratice în întunericul nopţii, strălucirea lumânărilor, curcubeie, incendii, jerbe de lumini, clopotniţe şi ferestre răsfrângând razele soarelui la apus sunt motive recurente, simptomatice nu numai pentru efectul de culoare; reflexele şi sclipirile

1 Vezi Nils Ake Nilsson, *Studies în Cechov's Narrative Teehnique*

(*„The, Steppe” and „The Bishop”*), Universitas Stockholmiensis, Almqvist and Wiskell, Stockholm, 1968.

mene

2 Vezi?. Biţi Hi, *Tvorccstvo Cehova*. *Opâl stilisticcs Tcogo analiza*, Impriie de l'Université, Sofia, 1942, p. 14.

luminii aduc mărturie despre o profunzime a simţirii cehoviene care în proză depăşeşte funcţia de modelator al stărilor psihice şi liant al subiectului. Celebrul incendiu din actul al III-lea al dramei *Trei surori* (focul devastator se consumă în culise) declanşează agitaţia scenică; cei prezenţi palpită în alarma generală; luminile pârjolului se zăresc pe geam; se aude cum trec pompierii; sinistraţilor (cum aflăm din replicile personajelor) li se oferă adăpost; *focul* iscat din senin concentrează toate interesele, ca pretext de conversaţie şi motiv de spaimă, teroare şi solidaritate umană. Compoziţional şi tematic, *focul* instituie momentul de dezordine care captează atenţia tuturor, pentru ca alerta şi emoţia să se destrame într-o resemnare şi epuizare a spiritelor, la fel de neaşteptat ca şi incendiul care izbucneşte şi se stinge. Emoţia face posibilă confidenţa, descătuşare târzie a gândului, fără a aduce totuşi eliberarea promisă, căci totul alunecă în neputinţa dintru început. Pe fondul aşteptării înfrigurate a unui deznodământ (supunerea focului), ies la iveală iritări şi nemulţumiri îndelung mocnite, fără a schimba, practic, nimic din existenţa personajelor. Focul este o pâlpâire ce nu aduce purificarea sau nimicirea.

În proză focul vădeşte o adecvare de sine a artistului la subiect, capabilă să descopere ceva din aventura fiinţei. *Fericirea* (1887) se croieşte muzical („o cvasisimfonie” – cum o numeşte Cehov într-o scrisoare adresată fratelui său, Aleksandr Pavlovici, la 21 iunie 1888), ca senzaţie a tăcerii adânci şi a visării cu gândul la comori ascunse sub gorganele stepei. Într-o relatare eliptică a autorului, subiectul schiţei n-ar fi decât „stepa: o întindere nesfârşită, noapte, o geană de lumină albind spre răsărit, o turmă de oi şi trei siluete omeneşti vorbind despre fericire”. (Din scrisoarea către poetul I. Połoński, 23 martie 1888.) Construcţia muzicală organizează episoadele după un joc al ritmurilor care alătură „în bloc”, fără explicitări ce ar atenua puterea

sugestivă a juxtapunerii, secvenţele discursului narativ.

O scurtă introducere în temă – bătrânul priveşte cerul unde sclipesc somnoroase stelele; oile cufundate în gânduri zac nemişcate; văzduhul însuşi este încremenit în adormire; ciobanul cel tânăr zace pe spate şi cercetează cu privirea bolta nesfârşită a cerului – şi dialogul se încheagă uşorr după toate semnele, străinul este Pantelei, vechilul de pe moşia învecinată. Discuţia alunecă apoi de la numele moşiei la legenda unui anume Elim Jmelea de pe acele locuri, omul care şi-a vândut sufletul diavolului. De la relatarea incredibilelor peripeţii ale solomonarului, discuţia trece pe neobservate la motivul comorilor ascunse, pe care singur Efim le ştia, comori vestite de către luminiţele care pâlpâie, „flăcări mititele, de pucioasă”. Ciobanul cel bătrân şi vechilul împărtăşesc aceeaşi credinţă în comori. La o primă accedere, comoara ar fi fericirea însăşi, „da' ce folos, dacă-i ascunsa în pământ?” – constată amărât bătrânul. Toate comorile ar fi descântate şi numai solomonarul avea talismamil cu care să dezlege lăcaşul pe vecie închis, aşa că fericirea piere fără rost: „Şi când te gândeşti câtă fericire se află pe-aici!” – conchide moşneagul-filozof. Se vede că străinul a rumegat şi el îndeajuns ideea de fericire, căci nimic din ce aude nu-l mişcă; năpădit de gânduri, cu acrul omului preocupat, vechilul se desprinde cu greu din cugetare, admiţând pe un ton resemnat-batjocoritor, urmându-şi propriul gând şi, de fapt, gândul moşneagului: „Este fericire, da' nu ne duce capul s-o găsim! [...] Da! Uite-aşa moare omul fără să vadă cum arată la chip fericirea... [...] Cui tineri poate or vedea-o într-o zi! Noi, însă, trebuie să n-o lepădăm de gândul ăsta!”

Tăcerea adâncă, senzaţia de intimitate asociază fericirea şi necuprinsul stepei cu tonalitatea comună de meditaţie şi nostalgică întoarcere la esenţe inaccesibile ghidului: omul scrutează zările şi tabloul care-i se deschide în faţă sugerează încremenirea enigmatică a unui trecut insensibil la dorinţa omenească. Gorganele – semne ale unor civilizaţii trecute – privesc cu ochi reci şi morţi. „În nemişcarea lor mută se simţeau veacuri nenumărate şi o mare nepăsare faţă de oameni; vor mai trece alţi o mie de ani, vor muri alte miliarde de oameni, iar ele vor sta la fel ca acum. fără să le pară rău de cei morţi,

fără să le pese de cei vii şi nimeni nu va şti de ce sân. t acolo şi ce taină a stepei ascund în măruntaiele lor!” Un timp al eternităţii sfidând sceptic şi neîncrezător forfoteala de patimi şi năzuinţe a timpului măsurabil într-o viaţă de om. În lumina tulbure şi neprietenoasă care premerge răsăritul, zbaterea gândului înclină spre acceptarea lipsei de sens a celor văzute şi nevăzute: ciori – păsări cu viaţă lungă – zboară buimace; dimineaţa ce se anunţă ca întotdeauna, după o zi şi o noapte, câmpul fără de margini stingheresc vremelnicia râvnei de comori... Numai din vârful Mormântului lui Saur, colnicul care domină orizontul, dincolo de stepa netedă şi nesfârşită ca cerul, ochiul cel ager desluşeşte şi altceva, „o altfel de viaţă, căreia nu-i pasă de comorile îngropate, nici de gândurile oilor”, amintind de un timp al rostului şi făptuirii omeneşti, concretizat în banalul oraşelor şi al căilor ferate.

Zgomote confuze, stârnite ca din senin, întreţin o spaimă neînţeleasă; „în liniştea dimineţii se auzi un zgomot ce se rostogolea prin toată stepa, în depărtare căzu mai întâi ceva cu un bubuit îngrozitor, se lovi de o piatră şi se duse de-a dura prin stepă, cu un fel de «tah-tah» prelung. Când zgomotul muri în depărtare, bătrânul se uită întrebător la Pantelei, care stătea tot atât de nemişcat şi de nepăsător ca şi înainte.

— E la mină! O fi scăpat vreo găleată din lanţ, răspunse acesta după o clipă de gândire”. Încercarea de explicitare a enigmei nu face decât să întreţină taina, şi motivul zgomotului disonant, căzut ca din cer, va reveni, păstrându-şi conotaţia de înfiorare, presimţire a unei posibile nenorociri, de vag, imprecis şi simbolic, în *Livada cu vişini*.

O spaimă incertă, neînţeleasă ca şi zgomotul pogorât din senin, răzleţeşte turma de oi, iar teama tulbure se transmite şi oamenilor care se dezmeticesc cu greu din emoţia fără sens: „Şi ca şi cum gândurile greoaie şi tărăgănate ale oilor ar fi pătruns în capul lui. Sanka, el sări cuprins de aceeaşi spaimă animalică, neînţeleasă, ca şi ele, dar numaidecât îşi veni în fire şi strigă:

— Ptiu, afurisitelor! Aţi turbat cu toatele, lua-v-ar moartea!” Pentru ciobanul cel tânăr, fericirea se materializează în visul de fericire, abandonare în starea de basm şi legendă. Nici soarele

pârjolitor în tării, nici renaşterea biruitoare, ca semn al timpului etern şi ciclic, nici vitalitatea razelor de soare nu pot frânge toropeala şi adormirea care favorizează starea contemplativă. Morganatica fericire cufundă într-o lumină de poezie nostalgică oameni şi vietăţi – neclintiţi, „ca fachirii în rugăciune”, întâmp-mă ciobanii arşiţa zilei, iar oile se gândesc şi ele… la ale lor, căci va fi existând şi o fericire a oilor la care meriţi să meditezi…

Avea dreptate Cehov să numească *Fericirea* drept cea mai bună dintre lucrările sale scrise până la începutul lui martie 1888 şi nu avea dreptate să excludă povestirea *Lumini* din culegerea de *Opere*. Într-o continuitate sensibilă, armoniile statornicite de *luminile* din *Fericirea* se regrupează în spaţiul povestirii *Lumini*, şi tipul de legătură care se stabileşte acoperă perfect conţinutul noţiunii, atât de des invocate, în prezent, dar nu cu referire la Cehov, de *intratextualitate*.

La apariţia povestirii *Lumini*, în iunie 1888 (în paginile revistei „Severnil vestnik”), tema cuprinzătoare, rezumată concis şi flegmatic, de către vocea personajului-navator („Nimic nu poţi să înţelegi din câte sunt pe lumea asta!”), stârnise un dezacord aproape unanim printre criticii contemporani cu Cehov, obligaţi să constate că scriitorul nu înţelege esenţa vieţii şi îşi declară public ignoranţa… La obiecţiile de acest îel, Cehov răspundea pledând pentru dreptul creatorului de a *nu* şti o seamă de lucruri: „Ar fi timpul ca acei ce scriu, şi mai ales artiştii, să recunoască singuri că nu pot înţelege nimic din câte sunt pe lumea asta, aşa cum a recunoscut pe vremuri Socrate, şi mai târziu – Voltaire. […] Dacă artistul, care se bucură de încrederea mulţimii, ar avea curajul să declare că nu înţelege nimic, din tot ce vede, acest singur fapt ar însemna un progres important în domeniul cugetării, un mare pas înainte”. (Din scrisoarea către A.S. Suvorin, 9 iunie
1888.)

Contează, prin urmare, punerea corectă a problemelor, individualizarea opiniilor mai ales prin limbajul celor care le pronunţă, puterea de a discerne esenţialul de nesemnificativ: „Sarcina mea este să am talent, adică să ştiu a deosebi depoziţiile importante de cele fără importanţă, să ştiu a pune în lumină oamenii şi a vorbi în limba lor”.

Lumini deschide seria povestirilor-dezbatere, şi la distanţă mică în timp îi vor succeda *Neplăceri*, *Criză de nervi*, *Cizmarul şi Necuratul*, *O poveste banală* şi *Hoţii*, tehnica narativă exersată aici oficiind un final… fără final, în lipsa unei concluzii ferme care să dea câştig de cauză uneia sau alteia.

dintre „depoziţii", iar părerea – ghicită – a autorului se menţine în afirmarea imposibilităţii de a şti unde este adevărul întreg.

Agnostic sau nu, personajul-narator îşi recunoaşte neputinţa de a înţelege legătura dintre ceea ce văzuse şi auzise în noaptea precedenta. Din şirul de întâmplări banale şi crâmpeie de imagine, singure *luminile* şi amintirea femeii iubite cândva de Ananiev îi rămân povestitorului în memorie. Din toate acestea, literatul (din text), secundat de medicul atent la detalii, încearcă, însă fără succes, să prindă un tâlc mai adânc. Consecvent cu sine, autorul (cel adevărat) nu uită să puncteze gândul „dublului" său cu elemente de decor, şi meditaţia este prinsă în seria unor cauzalităţi deloc neglijabile: cerul este „rece, nemărginit şi încruntat", „câmpia este nesfârşită şi posomorâtă", depărtările sunt „învăluite în ceaţă", pădurea care păzeşte linia orizontului „este întunecată", iar întreg tabloul ce premerge – zorile predispune la schepsis şi nelinişte. Fie că subiectul contemplator proiectează – în manieră impresionistă – umbra propriului scepticism peste lucruri, fie că tabloul aruncă asupra-i o umbră de teamă, regăsim aici secvenţa ce anticipă răsăritul de soare din *Fericirea*. E o tulburare şi o apăsare în aer, vecină cu neliniştea indecisă a pielii ce se desparte de întunericul nopţii. Şi tot *Fericirea* evocă o altă, posibilă, interpretare a finalului din *Lumini*: pe măsură ce povestitorul se îndepărtează, răsăritul *de* soare cucereşte zările („începea să răsară soarele…") şi întreaga percepţie promite să ia un alt curs, căci renaşterea astrului („aşa a răsărit şi acum o mie de ani") aduce aşteptarea unei bucurii şi înţelegeri necunoscute încă. Nu poate fi decât un soare mare şi roşu, care acolo, în *Fericirea*, şi aici, în *Lumini*, vrea să arate că nu s-a plictisit să răsară de mii de ani.

Dar care sunt, de fapt, termenii controversei? De o parte a baricadei „ideologice" se află inginerul Ananiev, gata să ofere o „lecţie"

(ştim cât de mult îi displăceau lui Cehov „pildele moralizatoare”, „poveţele”, „doctrinarismul” doritor să convingă prin „parabola” care individualizează un caz). Morala pragmatică a lui Ananiev îl îndeamnă să combată pericolul pesimismului şi al indiferentismului, susţinute de baronul von Stenberg, aflat de cealaltă parte a baricadei. Ca să-l convingă pe acesta de „otrava” pe care o conţine mentalitatea despre deşertăciunea şi zădărnicia efortului uman, inginerul îşi povesteşte propriul roman de dragoste. El, Ananiev, fusese în tinereţe aidoma lui Stenberg, iar „iluminarea” (tolstoistă, am spune) se săvârşise... în tren. Situaţia naratorului Ananiev repetă, la altă scară, scena despărţirii copilului Egoruşka de oraşul copilăriei sale; ochiul avid de senzaţii înregistrează lacom imaginile care se perindă prin faţa naratorului privilegiat de poziţia sa în spaţiu: brişcă (ce-l poartă pe copilul Egoruşka prin stepă) devine trenul (ce-l duce pe tânărul Ananiev departe de oraşul copilăriei, de-a lungul litoralului). Învingător iese, în disputa cu sine însuşi, eul autentic, în stare să biruie eul fals, de împrumut, al cugetătorului diletant, urmărit de pesimism, de plictis şi de urâtul vieţii. Cum profofiiză naraţiunea în naraţiune (nuvela lui Ananiev), spectacolul jubilant ni luminii î.) amurg poate contrazice, ironic chiar, atribuţia tradiţională depresimţire a extincţiei, căci altele îi sunt asociaţiile în plan mental-psi-hologic.

Dar oricât de convingătoare ar fi trezirea la adevăr a „celuilalt”, on cât har narativ ar risipi povestitorul în nuvela înserată, faptele deniilei! e crezare, niciun moment puse la îndoială de către oponent, se supun, din perspectiva acestuia, la fel de uşor, după o altă logică însă, interpretării din iisâglii contrar. Cuvintele ar fi înşelătoare, – declară studentul –, ele nu pot acoperi adevărul nud, acela că „nimeni nu ştie nimic şi nimic nu ne poate dovedi cu vorbe”, anticipând aproape literal spusele personajului-narutor în finalul dileuiatic al povestirii coliovicne.

În consens cu ambiguitatea globală a disputei şi a finalului deschis, *luni în îi* i se conferă o tensiune ce potenţează, prin recurenţa motivului, plasat în poziţii-cheie pentru opiniile prinse în dezbatere, valoare de simbol. Revenirea *luminii* face posibilă perceperea în

accepţiile dorite de personaje, iar semnificaţiile explicit formulate nu fac decât să complice înţelegerea.

Pe de o parte, simbolul *luminii* susţine logica discursului lui Ananiev, poziţia sa morală, printr-o coborâre, a optimismului şi a nevoii de moralitate într-un *timp al oamenilor*, măsurabil în fapte de civilizaţie concret-material. terasamentul de cale ferată la care lucrează „costă milioane", e un ufkvfuat Mont Blanc!" *Raiul*, aşa cum îl vede inginerul, îşi asociază şi *liihiiilch* din depărtare; e cât se poate de plăcut să contempli opera mâinilor omeneşti – calea furată – după care vor veni, fără îndoială, şcoli şi spitale, fabrici... Toate acestea se vor întâmpla nu foarte departe în timp, peste vreo sulă-două de ani, şi aici va clocoti o viaţă adevărată, în ritm cu civilizaţia marilor oraşe. *Peste o sulă-două de ani*... este un motiv persuasiv ce va reveni cu altă încărcătură simbolică în capodoperele dramaturgiei eclio-viene, căci din efuziunea lirică, întemeiată pe fapte, nu va mai râmiuea. – în piesele mari – decât litania, iluzoria speranţă într-un viitor edenic, cântrazis la fiecare pas de seninele neputinţei. Deocamdată – sunteiu în anul 1888 – motivul temporal, enunţat de Ananiev are acoperire credibilă în edificiul ce se înalţă.

Pentru studentul von Stenberg, *timpul măsurabil în milenii*, timpul care macină fără milă civilizaţii întregi, este sugerat de şirul de lumini ce pâlpâie în imensitatea stepei: „Pe lumea asta au trăit odată filisteni şi amale-ciţi, au purtat războaie, au avut un rost... Iar azi n-a mai rămas din ei nici urmă". Veşnicia nu ţine seama de strădania şi zbuciumul omenesc, munca, prin urinare, dragostea şi suferinţa sunt deşertăciune într-o lume a vremelniciei: „Peste vreo două mii de ani, din terasamentul acesta, din oamenii aceştia care dorm după munca lor grea, n-o să rămână nici pulbere I E îngrozitor când to gândeşti!" – constată pesimistul incurabil.

J – Opere, vol. I – A.P. Cehov însuşi Ananiev, după ce istoria iubirii din tinereţe s-a fost povestit până la capăt, după ce „pledoaria" sa, dublată de concretizarea în anecdota propriei experienţe morale, este categoric respinsă de către student, faţă cu *luminile* privite a câta oară, meditează la tâlcui ascuns al acestora, dându-le o interpretare

ciudat de apropiată de „ideologia” lui Stenberg: *luminile* care baronului îi amintesc de amaleciţi, pentru inginer sunt aidoma gândurilor omeneşti, risipite în întunericul de nepătruns al cunoaşterii; ele dau iluzia unei anume finalităţi şi ordini, aşa cum se înşiră în noapte, dar, „neizbutind să desprindă din beznă nimic, neizbutind să alunge întunecimea, dispar undeva, departe, dincolo de bătrâneţe...”

Cel puţin pentru povestitorul-personaj, aflat într-o împrejurare cu, totul neobişnuită, haosul şi lipsa de sens a lumii, atât de convingător susţinute de către baronul von Stenberg, exercită o fascinaţie motivată *şi* de contextul psihologic imediat: scriitorul rătăcitor prin stepă se află încă sub impresia „nopţii lipsite de prietenie”, „a întunericului care i se pare mai negru decât este în realitate”. Tot ce vede îi evocă haosul înfricoşător şi deprimantal lumii – „pământul răvăşit şi întunecat1, mormanele de nisip, barăcile, şantierul întreg, „învălmăşeala aceea care se îmbracă într-o singură culoare”, stâlpii şi oamenii ce strică armonia tabloului. În această „lipsă de rânduială”, undeva, departe, sclipeşte „o luminiţă spălăcită. Dincolo de ea sclipea încă una, apoi încă una, iar la vreo două sute de paşi mai departe, ardeau, unul lângă altul, doi ochi roşii; ferestrele unei barăci, desigur. Şi un şir nesfârşit de luminiţe, tot mai dese şi mai spălăcite, se întindea de-a lungul terasamentului până în zare, unde o lua în semicerc la stânga, dispărând în depărtările întunecate. Luminiţele stăteau ca încremenite şi, uitându-te la ele, aveai impresia că erau înrudite cu liniştea nopţii şi cu cântecul monoton al telegrafului”. Nelinişte şi enigmă nedezlegată bănuieşte naratorul în această încremenire şi monotonie asimetric Mată de linia pâlpâitoarelor lumini, amintind de spaima incertă şi neînţeleasă ce-l învăluia pe naratorul din *Fericirea*. Se pare (suntem în domeniul tuturor presupunerilor) că terasamentul de cale ferată ascunde o *comoară*, o *taină*, ca altă dată gorganul uriaş din stepa bântuită de visul fericirii inaccesibile; în loc de talismanul presupusului solomonar din *Fericirea*, talisman care să desferece lăcaşul de comori adânc îngropate în pustietatea stepei, *luminiţele*, noaptea însăşi şi sârmele de telegraf sunt părtaşe la marea enigmă şi paznici fără prihană. Locul pe care „cu un

an în urmă nu se vedea ţipenie de om, era stepa goală", spaţiu al timpului amorf şi etern, împrumută în *Lumini* ceva din optica povestitorului fără identitate din *Fericirea* şi acest *ceva* îşi ataşează semnificaţia melancolicei neîncrederi în progresul uman, a neliniştii, gata să se risipească totuşi la primele raze ale soarelui.

Când, după o dimineaţă frumoasă şi liniştită, frigul neaşteptat şi vântul rece încearcă să readucă iarna, şi armonia tulburată a naturii îşi iese din făgaşul timpului ciclic previzibil în trecerea anotimpurilor, o posomorala vecină cu apăsarea şi încremenirea de gheaţă a firti pune stăpânire pe sufletul omului singur; „rebegit de frig", tânărul Ivan Velikopobki din schiţa *Studentul* (1894) se lasă furat de impresiile acut resimţite (şi de data aceasta experienţă trăită se evocă împreună cu premâsele ei concrete); senzaţia pătrunzătoare de frig îşi alătură, printr-un capriciu metonimic al memoriei, crâinpeie din trecut consonante cu starea prezentă: foamea, întunericul, boala, lipsurile de tot felul, incultura de „acum" trimit cu gândul la un alt timp, măsurabil şi nu prea îndepărtat, ai copilăriei. Copleşit de timpul imediat al senzaţiilor neplăcute, studentul ajunge la generalizări, o „filosofare" în genul celei profesate, cu îndărătnicie şi convingere, de confratele său mai vârstnic, incurabilul pesimist von Stenberg din povestirea *Lumini*: „Toate aceste grozăvii au fost, sunt şi vor fi mereu, şi nici peste o mie de ani viaţa n-are să fie mai bună". Un timp neîntrerupt, al eternităţii amorfe, vrăjmaşe omului, ar lega printr-un lanţ invizibil timpul concret-istoric al lui Râurik de epoca lui Ivan cel Groaznic şi Petru I, pesimism încurajat de mohoreala şi frigul de afară. Singure flăcările unui foc aprins lângă râu, în locul numit „grădina văduvelor", sparg vălul de deprimare şi beznă: „Focul ardea cu vioiciune, trosnind şi aruncând până departe un cerc de lumină pe pământul arat". *Focul* devine spaţiul protector al calmului şi aducerilor-aminte: limbile se dezleagă şi cugetul arată aplecare spre legendă şi plăsmuire. Întinzând mâinile spre focul prietenos, stimulat de buna primire ce i se face, studentul deapănă povestea apostolului Pavel, care, într-o noapte tristă şi nesfârşită ca aceasta (de „acum"), se încălzea la focul din grădina arhiereului. Fără îndoială, studentului nu-i lipseşte harul

evocării; din câteva amănunte poate reconstitui o întreagă scenă, cu o forţă a spunerii pasionată, care desfiinţează barierele timpului; flegmaticul student din *Lumini* ascundea, nu mai puţin, un suflet de poet: discursul său, ca şi lungul monolog al lui Ivan Verhovenski, era rostit cu patos şi cucerea imaginaţia artistului-martor care simţea imboldul să completeze tabloul cu noi detalii. Prea naiv pentru o asemenea zăbavă în imaginar, „publicul" lui Ivan Verhovenski ascultă confesiunea. Parabola cunoscută până la ultimul amănunt îi subjugă mai ales prin arta cu care este spusă; cele două văduve îl urmăresc „cu sufletul la gură" şi se transpun atât de intens în situaţia rememorată de student, încât în faţa sacrului evocat „acum", se regăsesc pe sine. Înduioşarea ca reacţie estetică şi emoţională îi adună pe cei prezenţi în ceremonialul povestirii, ea experienţă comună: „Vasilisa zâmbea, dar ochii i se umplură de lacrimi, iar Lukeria se uita ţintă la student, roşie, cu faţa încordată şi plină de suferinţă, ca a unui om chinuit de o durere nemărginită".

După popasul de lângă foc, studentul îşi vede de drum şi se lasă din nou împresurat de beznă şi de vântul aspru; identitatea corporală cu frigul se produce iarăşi, numai că spaţiul lumii interioare este altul acum. Sufletul eu mai recadf în incertitudine şi depresiune, după experienţa prin care *

trecut, căci între cele două femei şi faptele povestite trebuie să fie o legătură: „Dacă a plâns bătrâna, – presupune studentul –, n-a fost pentru că el ştia să povestească frumos, ci pentru că Petru îi era aproape şi fiindcă ea lua parte cu întreaga ei fiinţă la suferinţa lui Petru din acea noapte grozavă..." când efectul cathartic se datorează, nu în ultimul rând, sincerităţii şi neprihănirii celui care spune şi *crede* în ceea ce spune. În urmă rămâno „focul singuratec" ce „clipea liniştit în întuneric", egal cu sine, spaţiu care comprimă cronotopic (ar spune Minai] Bahtin) timpul istoric şi timpul prezent, „atunci" şi „acum". Oamenii de lângă foc nu se mai zăreau, ceea ce întreţine sugestia de timp neîntrerupt. Şi dintr-odată, după nişte legi apropiate de cele care conduc paradoxala condiţie a personajelor lui Dostoievski, dintr-odată deci, studentul depăşeşte contingentul, frigul şi bezna nu-l mai sperie,

iar pesimismul (de tip Stenberg) se dovedeşte trecător. Străluminat de revelaţia tulburătoare că „acum” şi „atunci” sunt integrate timpului cuprinzător al umanităţii, că frumosul şi adevărul parabolei reînviate au aceeaşi forţă de înrâurire asupra oamenilor de „acum”, ca şi „atunci”, şi ţin, prin urmare, de esenţa însăşi a vieţii omeneşti, Ivan Verhovenski încearcă, în cea mai luminoasă dintre povestirile lui Cehov, „sentimentul negrăit de dulce al unei fericiri pline de taină, al unei fericiri necunoscute încă...” După logica impresionismului cehovian, şi coral se luminează făgăduind timid primăvara, la „asfinţitul unde ardea o fâşie îngustă şi purpurie, zăvorând zarea”.

Bucata favorită a scriitorului, *Studentul*, legitimează bucuria unei feri-eiri trăite ca presentiment, aspiraţie nelămurită spre un ideal greu de tălmăcit în cuvinte. Celor care îl acuzau de indiferenţă şi pesimism, Cehov le dă o replică memorabilă: „Ce fel de pesimist sunt eu, când, dintre toate lucrările mele, cel mai mult îmi place povestirea *Studentul*?”

Fericit tânărul căruia viaţa i se pare o minune ascunzând un sens adânc, Iar viitorul i se conturează ca promisiune a binelui şi adevărului. Pentru pictorul (monsieur X) din *Casa cu mezanin* (1896), erou al unei poveşti de dragoste neîmplinite, erou care îşi împrumută identitatea povestitorului, fericirea nu este altceva decât lumina iubirii ce licăreşte în întunericul monoton al „vieţii care se deapănă repede şi lipsită de interes”, într-o lâncezeală continuă şi plictisitoare. „Hărţuit din fragedă tinereţe de invidie, nemulţumit şi ros de neîncredere în ceea co face”, personajul-narator se scrutează en necruţare, nu se iartă pe sine şi nici nu încearcă să-şi justifice eşecul. *Casa cu mezanin* este istoria iubirii care tulbură şi dă un rost înalt unei existenţe anoste.

Bucata se construieşte muzical din trei mari mişcări. Prima, un andante al împotmolirii în obişnuinţa leneviei şi a lipsei de voinţă, o stare gală, monoton egală, este favorizată şi de spaţiul golit de lucruri şi oameni,»! salonului imens şi neprietenos în care trândăveşte boemul artist: niciun fel de mobilă, în afară de un divan lat (pe care doarme) şi o masă (pentru pasienţe). Casa cea mare, boierească, în care găseşte adăpost vremelnic, îi este ostilă şi ameninţătoare pictorului, cel puţin

aşa i se pare celui care povesteşte. Nu întâmplător Cehov alege ca reflectori firi sensibile, labile psihic, aproape feminine în reacţii, cu o impresionabililate deosebită, căci iată, pictorul-peisagist, răsfăţat de admiratori din capitală, vede altfel decât oamenii obişnuiţi, ştie să nareze propriile emoţii, are premoniţii care se adeveresc. Prin urmare, conacul unde locuieşte pentru o vreme monsieur X stimulează starea oblomovistă, dar are şi funcţia compoziţională de a pregăti tranziţia. Odată, pictorul nimereşte, din greşeală, la un alt conac – al familiei Volceaninov, şi perspectiva se schimbă. Decorul cel nou predispune la întâlnirea cu imaginea din vis. Din frânturi de peisaj, pe retina obişnuită să vadă ceea ce scapă ochiului banal se rânduiesc datele unui peisaj care speculează impresionist fuziunea stărilor incerte, crepusculare. Lumina care se desparte triumfătoare de suprafaţa lucrurilor arde în jerbe de aur roșiatic, iar motivele recurente, fără a trece în simbol, construiesc o stare fluid-lirică: „o clopotniţă lungă şi subţire pe care ardea o cruce, răsfrângând razele soarelui în apus” aduce cu sine jubilaţia pe care o încerca tânărul Ananiev în *Lumini*, în momentele ce premerg marea decizie a despărţirii de un trecut laş, trăit nevolnic.

Clipele-stări de suflet prefac timpul evenimentelor în senzaţii; artistul regăseşte la conacul familiei Volceaninov un aer fantastic materializat în trăirile-stări sufleteşti: *casa albă cu mezanin*, *poarta albă de piatră* îndeamnă la visare: „O clipă m-am simţit învăluit de farmecul unei senzaţii, cunoscute, apropiate, ca şi cum tabloul ce-l vedeam îl mai văzusem cândva, demult, în copilărie”. Fără îndoială, naratorul îndrăgeşte mai întâi *casa cu mezanin*, atât de diferită de *conacul* unde eroul hălăduieşte într-un *far mente* deloc dulce. E ca şi cum inconsistenţa trăirilor fluide, inexprimabile altfel decât muzical, s-ar desprinde de purtătorii lor. Din atmosfera unică a parcului ce înconjoară cuibul de nobili, exalând o adiere de paragină şi vechime, se desprind Lida şi Missius; de n-ar fi existat aievea (pentru artist), naratorul le-ar fi plăsmuit pe dată, pentru a umple tabloul elegiac-romantic. E îndrăgostit, fără să-şi dea seama, de tandreţea, afecţiunea şi albul candid pe care le degajă casa cu mezanin şi

stăpânele sale. Iubirea pentru Missius se întrezăreşte ca fericire posibilă, numai că o iritare surdă o ameninţă şi o undă de teamă îşi face loc în plină visare. Lida, partizana înfocată a slujirii aproapelui prin acte caritabile, nu-l poate suferi pe boemul peisagist, pentru că acesta nu pictează „tablouri în care să arate nevoile poporului”. Enervat de antipatia ce o inspiră Lidei, pictorul nostru se angajează într-o controversă – cu multă, iritată exagerare de o parte şi de cealaltă – pe seama utilităţii activismului / cvietisimilui în plan social. Monsieur X rosteşte destule vorbe nedrepte, cu intenţia de a ofensa amorul propriu al oponentei sale; el susţine cu ardoare păreri ce-i sunt, de fapt, străine, repetipd, aproape literal, textul unui articol de Lev Tolstoi despre rostul artei, al religiei şi ştiinţei într-o societate undo „oamenii trebuie eliberaţi de munca fizică grea”. Deşi are dreptate în disputa ce a izbucnit, Lida – apărătoarea muncii concrete – nu-şi atrage simpatia cititorului; pita e totul chibzuit, cântărit, măsurat în atitudinea acestei fete, pentru ca personajul să fie agreabil pktorului-reflector şi nouă, cititorilor. Se întâmplă, ca şi în alte naraţiuni eehovk ne din perioada maturităţii creatoare, ca justeţea părerilor susţinute cu prea multă seriozitate să fie suspectată de mărginire obtuză; cu toată dreptatea ei, Lada rămâne antipatică.

Departe de arta l-ai Cehov se află criticii care, în afara textului, văd miezul povestirii Casa *cu mezanin în* controversa ideologică, pictorul fiind „răsplătit”, cred aceştia, cu «secul în dragoste pentru opiniile pe care le exprimă.

Când dragostea pictorului izbucneşte, neaşteptat pentru cel care o relatează, tristeţea şi monotonia vieţii dispar, iar artistul simte dorinţa pătimaşă să picteze – semn al reînvierii din apatie şi nepăsare; nu mai puţin se fac simţite neliniştea şi teama neputinţei, deoarece declaraţia de dragoste se consumă pe fondul turghenievian al unei „nopţi triste de august – tristă pentru că în aer era prezentă apropierea toamnei”; în „liniştea Copţii mi se vedea, nicăieri nicio luminiţă”, doar luna printre nori aruncă e lumină palidă, câteva stele se oglindesc palid în iaz, în timp ce puzderia de stele căzătoare o sperie pe Missins. Fragilă şi delicată, ca şi stelele ce se spulberă în aer, fericirea este atât

de aproape şi atât de uşor perisabilă... Dincolo de geamul odăii de la mezanin izbucneşte în întunericul nopţii o lumină puternică, euforică, apoi totul intră sub abajurul verde-protector al luminii calme, aparent calme, pentru că umbre aleargă neliniştit şi iute prin cameră, înaintea stingerii. Când calmul, înduioşarea de sine şi dragostea par a fi pus stăpânir-e pe sufletul celui ce contemplă spectacolul luminii, ascuţişul unei spaime nelămurite se strecoară „la gândul că la câţiva paşi de mine, într-una din camerele acestei case, se află Lida care nu mă iubeşte, poate chiar mă urăşte”... Deocamdată casa întreagă, „rjătrână şi naivă, părea că mă priveşte cu ferestrele mezaninului şi înţelege totul” – relatează, cuprins de emoţie, naratorul. În această parte mediană a povestirii, dragostea şi enervarea pe care le încearcă deopotrivă prea sens biâul artist întreţin o mişcare alert-agitată. După despărţirea nedorită a celor doi îndrăgostiţi, apatia şi lipsa de elan reintră în cursul lor firesc. Pictorul refac*, resemnat şi răbdător, traseul iniţierii în regatul îascinant-idilic al casei cu mezanin. Acum acelaşi drum este marcat de neputinţă şi tristeţe: „Pe lanul unde astă-vară înflorea secara şi cântau prepeliţele, rătăceau acum vacile şi câţiva cai cu piedici la picioare. Ici şi colo pe deal – câte o pată înverzită: semănături de toamnă”, deci iată că pictorul revine la realitatea ternă a imediatului şi se lasă, nevolnic, cucerit, de „urâtul vieţii”.

O mişcare lentă, grav-cadeuţată, încheie coreul magic al trăirilor fragile, dar o lucire de speranţă într-a fericire ce a fost atât de aproape (ea Btelele căzătoare în noaptea de august) licăreşte în prelungirea muzicală a ceea ce *a ţost*; măcar pentru câteva elâpe, atât de-rare şi de preţioase, amintirea stăruie ca nădejde, şi întregul epilog dobândeşte ţinuta unei spuneri melodioase. Un ritm interior, poreeptâbil în structura fiecărei fraze, se face simţit; fiecare nouă propoziţie este de două ori mai cuprinzătoare decât precedenta, fraza curge din ce în ce mai amplă şi mai bogată, fluxul cuviatelor se rostogoleşte năvalnic sub presiunea emoţiei îndelung stăpfnite. Întrebarea ce concentrează patetic şi nostalgie nevoia de dragoste, întoarcerea la visul pierdut, alătură prin atingere uşoară triaturi de gând, în stare să reînvie

credinţa în iubirea împărtăşită: „Rar numai, în clipele când mă chinuieşte singurătatea şi mă doboară tristeţea, amint irite mă împresoară în stoluri, tulburi şi vagi, visez şi încep să cred că de mine îşi aminteşte cineva, că sunt aşteptat, că ne vom înnoilni într-o ai.

Missius, unde eşti?”

Urme de lumină pulsează în constelaţii de motive, sintagme, situaţii şi tipuri ce străbat, cu viziunea intensă a unor armături, spaţiul mat cuprinzător al câtorva bucăţi de proză şi dramaturgie. Desprinse din mai veekite povestiri, enunţurile transformate reînvie, pistrânta-şi totuşi corte-taţufe, şi sensul nou progresează printr-o percepţie totalizatoare a textului. *Arhiereul* (1902), una din cele mai rafinate naraţiuni eeh & viene, vădeşte o cumpănire a ritmului frazei, într-o realitate a vagului şi sugestiei muzicale, ce se conduce după alte legi decât cele oferite de ritmologia aplicată îndeobşte la proza poetică.

Povestirea înaintează ca interogaţie eliptică, ce-hovian-Iacunară în explicaţii, despre despărţirea de viaţă, despre adevărul din urmă şi singurătatea celebrităţii, despre inconsistenţa vidului de fericire. Mai complicată decât focalizarea naraţiunii *în şi prin* relatarea la persoana I, relatarea depersonalizată din *Arhiereul* face ca misterul consubstanţial sensului să se păstreze nealterat, apropiind optica naratorului de viziunea personajului principal. Această ezitare între rostit şi nerostit, ştiut şi neştiut întreţine impresia unei dereglări a percepţiei – miraj, imagini ale memoriei arhiereului – ea fluctuaţii de la lumină la întuneric, decupând, în funcţie de capriciile situaţiei perceptive, scânteierile, opacităţile, contrastele puternice dintre alb şi negru, dintre roşul aprins şi negrul intens. Să notăm mai iuţii rolul, comod descifrabil, limitativ al momentelor de diiirn-mwturn: „noaptea era răcoroasă”, „în timpul amiezii soarele primăverii să ni ta pe fereastră”, „soarele apuse dincolo de pădure, şi ziua trecu”. Dincolo de valoarea de semn, lumina stăruie într-o zonă a cumulului de semnificaţii simbolice, tinde impresia de amăgire, incoerenţă şi irealitate are o motivare precisă: la ceasurile zece din noapte slujba din ajunul Florâifer este în to>î; că Mura din biserică este înăbuşitoare, arhiereul se simt? epuizat, este bolnav şi deocamdată nu ştie ce are;

privirea-i este, în chip firesc, tulbure, încețoșată de fum, de emoţie şi febră: „Strălucirea lumânărilor pălea prin fum, mucurile se sfirlogeau, totul părea învăluit în ceață”. Cuprins de ameţeală, arhiereul nu mai poate deosebi realitatea de vis şi, în starea în care se află, i se pare (sintag*mai se pare* revine frecvent în cursul povestirii) că vede în marea tălăzuită de feţe omeneşti chipul mamei. Totul este aşa cum trebuie să fie, cugetul îi este împăcat, dar gândul că aşa va fi întotdeauna este tulburat, fără vreun motiv aparent, de teama înnegurată, ca şi fumul lumânărilor, ca şi lacrimile care îi întunecă, din senin, ochii, de teama unei nenorociri. Starea de emoţie se transmite mulţimii de credincioşi, pentru ca peste câteva clipe plânsnt înăbuşit să se întrerupă la fel de neaşteptat: „Totul era, ca mai înainte, în bună rânduială”.

Montajul „în bloc” al secvenţelor narative-stări de suflet, tehnică ceho-viană a prozei târzii, mizează pe alăturarea fără niciun fel de comentarii sau verigi auxiliare, a unor episoade ce se completează muzical, prin contrast emoţional şi semantic. Iată cum, după monotonia de rasă preoţească a peisajului străin, privirii arhiereului, la intrarea pe poarta albă a mănăstirii unde locuieşte, i se deschide un spaţiu jubilant, puternic colorat, unde domină motivul bine cunoscut al clopotniţei care concentrează lumina: „Şi dintr-odată în faţa ochilor crescu un zid alb de cetăţuie, îndărătul căruia se avânta spre cer o clopotniţă înaltă, peste care luna revărsa aceeaşi lumină vie. Cinci cupole aurite străluceau în jurul clopotniţei”. Ca „uvertură” la motivul recurent al clopotniţei luminate regăsim senzaţia olfactivă („Miresme tari de brad năvăliruprin ferestrele cupcului”), cu aceleaşi conotaţii de linişte şi bucurie, ca şi în *Casa cu mezanin*; este spaţiul benefic, protector al *casei*, şi *albul porţii* aminteşte, la rându-i, de cadrul prielnic intimităţii din aceeaşi Cosă *cu mezanin*.

Concepută muzical în formă de temă cu variaţiuni – am spune noi – povestirea aduce în capitolul al II-lea dezvoltarea primei mişcări – emoţie, reculegere înduioșată, amintire brusc întreruptă de intervenţia inoportunului Sisoi – într-un plan al concretului: în duminica Floriilor, după slujbă, arhiereul S3 întoarce acasă; cu toată

duioşia pe care i le inspiră măicuţa şi nepoata sa, personajul simte că mamai se adresează cu destulă stinghereală şi lipsă de firesc. La descumpănirea şi dezamăgirea pe care le încearcă faţă de cei dragi, boala adaugă o iritare abia stăpânită („Bucuria care-i încălzea sufletul i se topi pe neaşteptate"); gândurile îi zboară, fără voie, înapoi la aaii tinereţii, când viaţa i se părea „lungă, lungă şi fără de sfârşit", ea o maro promisiune, la anii petrecuţi la studii în Italia (unde totul i se părea „alb" şi „luminos"), în timp ce bătrâna şi părintele Sisoi discută despre fleacuri. În final de capitol, Sisoi „îl trage cu seu pe spinare" împotriva durerii surde care nu-l părăseşte pe arhiereu.

Mişcarea următoare (capitolul al III-lea) limpezeşte criza – starea de neîmpăcare, mânie, amărăciune faţă de „nimicurile mărunte şi zadarnice1

ale celor din jur şi, mai ales, teama pe care o inspiră fiinţelor apropiate ating apogeul. Numai în biserică, la auzul litaniei, simţea că sufletul i se umple de linişte, iar gândul poate din nou zbura spre trecutul „viu, plin de lumină, cum desigur nu fusese niciodată". Pentru prima oară se înserează aici, discret, motivul viitorului imprevizibil: „Poate pe lumea cealaltă, în viaţa viitoare, ne vom aduce aminte cu acelaşi simţământ de trecutul nostru, de viaţa noastră de aici. Cine ştie?"

În altar, po întuneric, are revelaţia necruţătoare a adevărului – ajuns pe cea mai înaltă treaptă a ierarhiei bisericeşti, realizat în plan social mai mult decât îşi putea dori în prima tinfreţe, ieromonahd constată că îi lipseşte ceva, îi lipseşte un rost mai adânc al vieţii, mai însemnat decât toată deşertăciunea rangului şi a recunoaşterii generale. În clipa de evaluare a noizbâazii, personajul se confruntă cu năzuinţa timarului ce fusese cu ani în urmă, a studentului în teologie, repetând aproape literal gândul unui mai vechi cunoscut al nostru – Ivan Velikopolski din schiţa *Studentul*. În momentele co premerg despărţirea de viaţă, biografia spirituală a arhiereului îşi alătură şi presentimentul fericirii şi trăirii plenare pe care le încercase, la vremea lui, studentul, într-o primăvară a tuturor promisiunilor, căci tot în preajma Paştilor se consuma şi trezirea studentului la viaţă şi

încredere. Să mai socotim că nu greşesc prea mult cei care citesc în regretul şi nostalgia arhiereului după un sens mai adânc, ce-i rămâne neînţeles şi inaccesibil în singurătatea şi izolarea pe care le atrage faima omului de excepţie, ca şi în imposibilitatea de a stabili o comunicare firească cu cei din jur, neliniştea sceptic-amară a lui Cehov însuşi; bolnav şi însingurat în celebritatea sa, ora pe deplin conştient, la anul 1902 când scria *Arhiereul*, că moartea e po aproape şi că viaţa este o promisiune înşelătoare de fericire…

În ultimul capitol, al IV-lea, arhiereul moare, după o scurtă suferinţă, în sâmbăta Paştelui; înainte de stingerea dintre cei vii trăirile personajului trec de la intoleranţa şi mânia faţă de cei dragi la fericirea cufundării în extazul mistic; moartea dezleagă barierele convenţionalului şi nefirescului; mama îşi regăseşte fiul pierdut şi se regăseşte pe sine în gestul drăgăstos şi înţelegător cu care îl mângâia atunci când fiul ei era bolnav. În cele din urmă, fără regrete, arhiereul se dezbăra de povara omenească a rangului înalt şi află mântuirea omului simplu, liber ca o pasăre: „1 se părea că merge pe câmp, sprinten şi vesel, că deasupra lui se întinde cerul nesfârşit, scăldat în soare…”

Nimic din atmosfera zilei al Paşti, nu aminteşte de pierderea unei vieţi omeneşti; timpul etern este mai presus de suferinţa şi pieirea omului: „Totul ora numai veselie şi voie bună, aşa cum fusese anul trecut şi cum avea să fie şi anul viitor”. Soarele străluceşte viu şi indiferent, totul sună amplu şi strălucitor, într-un crescendo ale ternităţii suverane. Printr-un contrast ce a suscitat interpretări dintre cele mai bizare, reînvierii naturii i se ataşează motivul suav şi învăluitor al timpului re. ppt. itiv şi omenesc al uitării: „Poste o lună

[…] despre preasfinţitul rar dacă se mai pomenea”. O umbră de voce elegiar-îutrebătoare se aşterne peste radios-suspecta dezlănţuire de vitalitate şi lumină, ca reproş, fin sugerat, la adresa destinului nedrept şi a uitării oamenilor, o tristeţe înaltă şi senină, ca aceea pe care o mărturisesc Irina, Olga şi Masa din drama *Trei surori*.

Un tipar al organizării subiectului în patru timpi ai aceleiaşi mişcă; i („tonalitatea comunii”), fără ca modelul să fi fost conştientizat

de către scriitor, apropie *Arhiereul* (şi, nu mai puţin, povestirile *Doamna cu caidul* şi *Logodnica*) de marile piese ale anilor maturităţii creatoare.1 Acţiunea, eltă este, debutează în actul (capitolul) I; următoarea secţiune compoziţională surprinde starea de repetiţie a mişcării din prima parte, pentru ra actul (capitolul) III să aducă apogeul tensiunii nervoase, rezolvată printr-o plecare, evaziune mentală sau concretă, prin moarte. Faptele, precare ca număr, descurajează ideea de fabulă cu evenimente narabile; subiectul, în compensaţie, excelează în savanta distribuţie a secvenţelor narative (d-amitiec) după legile montajului „în bloc", instituind o cehovir.: a întrepătrundere a formelor teatrale şi ale prozei.

IV., 33 De LEŞINURI".

— Îşi intitula celebrul regizor Vsevolod Meyerhold, la 28 martie 1935, rpectacolul-coup6 cu vodevilurile lui Cehov *jubileul*, (1891), *O cerere în căsătorie* (1888) şi *Unul* (1888), arşjumentând unitatea de ton şi ritm a reprezentaţiei („coarda pe care se pot aduce ele într-o singură seară") prin nu mai puţin de... 33 de leşinuri ale personajelor ilar-tragice din cele trei farse. Cehov ar fi ales, dintre multele „jeux du théâtre" specifice comediei lejere umil singur şi anume, criza de nervi care traduce, spune Meyerhold, neurastenia unui secol bolnav.2 Ritmul sincopat, aparteul eroului ce preferă să se prezinte singur publicului, „dintr-o suflare", făcând inutilă partea expozitivă mediată de personajele secundare (ca în comedia de salon), tensiunea oare se creează între impresionabilitatea personajului şi const îngerea srmiid-fatală a evenimentelor, imposibil de depăşit altfel decât prin leşinul neurastenic, aduc la rampă variante comice ale. lui Ivanov. Mimosa senzitiva în registrul maladiv-ironic, victime ale neînţelegerii celorlalţi, eroii simt fimrm, la modul serios, încurcătura în care se află prinşi fără voie. Ei fiu fac cu ochiul spectatorului complice, ca în vodevil, ci solicită reacţia coneesiv-bonomă a spectatorului. Agitaţia deşartă eşuând în leşin solidarizează cotnicul dfi situaţii şi comicul dialogului. Vivacitatea mişcărilor şi gesturilor, comună celor trei piese într-un act, se menţine într-o zonă de

1 Ve/, i E. Polotkaia, *A.P. Cehov. Dvijenie hudojestvennoi mâsli*,

Ixd-vo Sovetskii pisater, Moskva, 1979, p. 187 – 192.

— Vezi Vs. Meyerhold, *Stat'u Piş* mă. *Besedi* (*1917 – 1939*), t. II, Tzd-vo, Iskusstvo, Moskva, 19G8, p. 310 – 321.

sprinţar şi alert de sorgintea farsei populare, fără a trece însă în caricatură, acolo unde hiperbolismul detectat fără greş de Meyerhold ar fi putut degenera în comicul jos, excesiv, dată fiind şi onomastica personajelor. Aşa, de pildă, explozia nervoasă a lui Şipucin (de la: *şipucii* = spumos) declanşează reacţia în lanţ neîntrerupt, a ilarelor şi palpitantelor aventuri, într-o gradaţie ce aminteşte de urmărirea-bastonadă a mai vechilor farse), ca indicaţii de regie aproape egale ca întindere cu replicile propriu-zise. Exploatată admirabil de către Meyerhold, scena rezistă perfect la o lectură da scenariu descins din farsa clasică – este scena când Şipucin geme: „Nu, nu mai pot răbda. [...] Dă-o afară! Te rog, dă-o afară!

— Şi Şipucin adaugă: Nu pe dânsa, ci pe astălaltă. Pe femeia asta îngrozitoare... şi arată către Merciutkina*, îl* petiţionară agasantă, o Kera Nastasia agitată de o nouă manie a pensiilor. Ilirin, bătrânul contabil al firmei (de la: *hin t* = a boli, a se chirci, a îmbătrâni), deci Ilirin ţipă isteric către Tatiana Alek-seevnii, graţioasă gâsculiţă, soţia directorului Şipucin: Marş de-aici! Ieşi afară! Te stâlcesc! Te schilodesc! Te omor! Tatiana Alekseevna fuge înspăimântată, Ilirin – după ea: *Tatiana Alekseevna*: Cum de-ndrăzneşti să faci una ca asta? Mojiciile! Andrei! Salvează-mă, Andrei!

Mai departe îl vedem pe Şipuein fugind după ei, iar Ilirin strigăt Puneţi mina pe ea! Faceţi-o harcea-pareea!" Drept care Tatiana Alekseevna sare pe un scaun, iar de pe scaun cade pe canapea şi gemă înfundat, ca înainte de leşin. Trecerea de la goana nebună, într-o lume pe dos (în textul lui Cehov), la episodul din spectacolul lui Meyerhold justifică rezolvarea regizorală – tensiunea urmăririi creşte, creşte, până ce protagonist i ajung în faţa unui... dulap salvator (soluţia va fi aflat-o Meyerhold în repertoriul de situaţii comice ale farsei şi vodevilului clasic). Aprig gonită de Ilirin – cel înarmat cu un pistol – plicticoasa solicitantă (cită şarlatanie, atâta teroare asupra funcţionarilor de la bancă) Merciutkina se refugiază în primul dulap

ce-i iese în cale providenţial. Tensiunea dispare ca prin farmi e şi pe obrazul arţăgosului Ilirin apare un zâmbet conciliant.

Momentul urmăririi disperate cu pistolul în mână va fi fost preluat din indicaţia cehoviană la textul scenetei *Ursul*; provocată la duel de către *Urs* (moşierul Smirnov care îşi revendică brutal banii datoraţi de soţul doamnei), Popova se dezlănţuie într-o înverşunată şi violentă gesticulaţie a, nehotărârii: „Dacă a-i şti cât sunt de furioasă! (Aruncă revolverul pe masă.) Mă doare mâna din pricina porcăriei ăsteia de revolver… (De furie rupe o batistă.) Ce mai staţi? Plecaţi!”

Cât despre *o cerere hi căsătorie*, scrisă la un scurt interval după *Ursul*, ea oferă prilejul unei briante desfăşurări vodevileşti, în cascadă, a crizelor de nervi, culminând cu leşinul succesiv al protagoniştilor – mai întâi leşină Lomov, pretendentul la mâna Nataliei Stepanovna Ciubukova, Loinov (nume înrudit etimologic cu *lomalca* = om cu nazuri, mofturos, capricios), cel ipohondru şi vanitos, care snstine că Poiana Boilor aparţine din mâmoşi familiei suie şi că Ugadai, uinule său de vânătoare, este un ogar mai vrednic decât Otkatai, câinele Nataliei Stepanovna. În disputa pe temele sus-amintite, candidatul la însurătoare uită de ce a venit în vizită (cu frac şi mănuşi albe) şi devine un aprig opozant al Nataliei Stepanovna. În viitoarea certei, Lomov atacă şi este atacat femeieşte, cu vorbe de ocară, pentru ca nervii dumnealui, şi aşa slabi, să cedeze: leşinul eroului provoacă spaima familiei Ciubukov; Natalia Stepanovna, mireasa posibilă, leşină şi ea, încercată de mustrări de cuget. Finalul fericit, de vodevil – cei doi se căsătoresc – are loc într-un cadru netradiţional, căci tatăl fetei nu se arată prea protocolar. Când îşi revine din leşin, preafericitul Lomov reîncepe cu forţe noi controversa pe seama celui mai bun dintre câini şi cearta mirilor o acoperă cu mare greutate socrul mic, Ciubukov, care se străduieşte să ţipe mai tare ca toţi… Abia aplanat, conflictul izbucneşte cu înverşunare, d1 astă dată ca formă a fericirii conjugale – conchide Ciubukov.

Semnificativ este pentru intuiţia lui Meyerhold decupajul aceluiaşi motiv – furia şi disperarea protagoniştilor care invocă în ajutor prezenţa pistolului – şi aici, în *o cerere în căsătorie*: „*Ciubukov*:

Cine spui că a murit? (îşi aruncă ochii spre Lomov.) Chiar aşa, a murit! Dumnezeule! Apă! Doctorul! (Duce la gura lui Lomov un pahar cu apă.) Bea! Nu, nu bea… înseamnă c-a murit şi aşa mai departe… Sunt cel mai nenorocit dintre oameni! De ce nu mi-am tras un glonte în cap? De ce nu mi-am tăiat până acum beregata? Ce mai aştept? Daţi-mi un cuţit! Daţi-mi un pistol!" Desprins din context, pasajul cu pricina poate trimite firesc la melodramă: remuşcarea lui Ciubukov este sinceră, disperarea lui – la fel, până când… Lomov începe să se mişte, pare să învie, bea apă şi totul reintră în normal. Suntem pe terenul alunecos al farsei, unde leşinul învecinat cu moartea devine sursă de comic, dar pentru o clipă lucrurile pot primi aura tragică a morţii.

Nutrind o adevărată slăbiciune pentru comicul aşa-zis „uşor", Ohov scrie cu o neobişnuită uşurinţă farse şi vodeviluri, scheciuri: „Dacă ar afla cei de la «Severnîi vestnik» că scriu vodeviluri, ni-ar anatemiza! Dar ce să fac dacă mă mănâncu degetele şi am chef de ceva tralala! Cu toată osteneala ce-mi dau de a fi serios, nu izbutesc: seriosul alternează veşnic cu frivolul. Se vede că aşa-i soarta mea. Dar, lăsând gluma la o parte, s-ar put ca ca această soartă să fie un simptom cum că niciodată n-o să ajung un e în serios şi aşezat", îi scria Cehov poetului Polońska la 22 februarie 1888. Greu de acceptat până astăzi ideea că, imediat după povestirea *Stepa*, vine *Ursul*, că, în acelaşi timp, autorul scrie o povestire sumbră şi un roman, proiecte abandonate apoi, fără prea multe renuişcări. Să le considerăm mai degrabă exer –, citii de stil, formă de manifestare a unui spirit proteic, indecis în a se fixa la o anume specie şi un anume gen literar. Alături de proză şi. mai des, emanând din proză, dintr-o dispoziţie de joc şi inventivitate comică bine controlate, se nasc vodevilurile şi farsele într-un act. Diversiune a spiritului creator, plăcerea imaginativă a redactării scenetelor comice nu iscă niciun conflict cu muza epică. Dimpotrivă, o serie de povestiri care conţin o teatralitate genuină trec uşor în teatru scurt. De pildă, *Tragedian fără voie*. (*Viaţă de vilegiaturist*), farsă într-un act (1889), la care se referă tânărul autor într-o scrisoare adresată lui Suvorin, la 4 mai 1889 („Aseară mi-am adus aminte că i-am promis lui Varlamov că o să scriu pentru el un vodevil şi i l-am trimis. Vezi ce treieriş e în capul

meu? Şi dumneata care spui că sunt leneşi”), *Tragedian fără voie* este deci o adaptare a schiţei *Unul dintre cei mulţi* (1887). Suferinţele prin care trece Ivan Ivanovici Tolkaciov, vilegiaturist şi tragedian fără voie, reeditează în registru comic savuros cele treizeci şi trei de crize cu leşin ale mai vechilor noştri cunoscuţi din *Jubileul*, *Ursul* şi o *cerere în căsătorie*. Sub povara concretă a comisioanelor fără număr, tatăl de familie Tolkaciov (*tolkaci* = lucrător care împinge cu mâna vagonete, cărucioare) solicită celui mai bun prieten al său, domnul Muraşirin (*muratka* – gânganie mică, gâză) un rovo lver salvator de atâtea suferinţe, pentru ea în final victima să se dezlănţuie într-o adevărată criză de furie împotriva persecutorilor săi de vacanţă: ţânţarii, muştele, prietenii, soţia, admiratorii soţiei, vilegiaturiştii în genere.

O simplă schimbare de ton şi întreaga – verosimila – istorie a psihozei cu motivaţie vilegiaturistică se poate converti în tragic veritabil; o păstrează între hotarele comicului trucurile verbale, înşirarea de mărunţişuri bufone într-o vecinătate ce întreţine impresia de haz savuros, hista obligaţiilor de martir pe altarul vilegiaturii asociază: „Un glob de lampă; 1 ftint de salam afumat; de 5 copeici cuişoare şi scorţişoara; ulei de ricin pentru Mişa; 10 funturi de zahăr tos; să iau de acasă tingirea de făcur dulceaţă şi o piuliţă pentru pisat zahărul; acid fenic şi praf insecticid; de 10 copeici pudră; 20 sticle de bere; esenţă de oţet şi… un corset nr. 82 pentru m-elle Ohansoau. Uf!… Să iau de acasă pardesiul şi galoşii lui Mişal” şi lista nu se încheie aici. Lovitura de graţie abia vino: confidentul, bunul prieten cu nume de gâză, Muraşkin, îi solicită şi el un mie şi neînsemnat serviciu amiral: o maşină de cusut (o nimica toată!) aşteaptă să fie transportaţii în \ilă…

Cehov nu are nevoie să forţeze imaginaţia comică; mărturiile celor apropiaţi, ea şi corespondenţa scriitorului, atestă o apetenţă extraordinară pentru literatura practicată ca joc, desfătare, fără chinul aşteptării încorda te-a inspiraţiei, plăcere suscitată totuşi şi de cerinţa literaturii ca mijloc de subzistenţă. Revenirile destul de frecvente la povestiri care promiteau să devină uşor texte dramatice trădează un efort conştientizat de elaborare a lucrului scris, preocupări de tehnică artizanală ca aspiraţie, indecisă deocamdată, spre perfecţiune. Atât de

exigentul cu sine Cehov va include în sumarul primei ediţii de *Opere* şi textul povestirii, dar şi prelucrarea ci dramatizată, dovadă în plus a valorii ce o atribuia ambelor tipuri de texte. De pildă. *Jubileul* (decembrie 1891) este o adaptare a schiţei *o fiinţă fără apărare* (1887), în sensul că se păstrează aproape nealterat dialogul, care ocupă noi zecimi din cuprinsul povestirii, iar spaţiul afectat expoziţiei şi părţii wraduzive trece firesc în indicaţii de regie. Modificarea vizează şi schimbările de onomastică: bătrânul director de bancă Kistunov, chinuit de podagră, devine fluşturatecul Şipucin; Şciukina (de la *şciuka* – ştiucă) devine madame Merciukina – sonoritatea onomatopeică a numelui de familie se păstrează.

Schiţa dramatizată câştigă în savoare comică şi prin introducerea unui nou personaj, soţia directorului, pandant fermecător-agasant al vorbiţiei distrugător-feminine. Urmărirea paroxistică, în prezenţa musafirilor invitaţi la jubileul băncii, ridică forţa comică a piesei.

Farsa lui Feydeau impusese în Rusia secolului trecut o mostră a genului care folosea o situaţie absurdă, de obicei, o aventură extraconjugală, provocând urmărirea urmăritorilor, stare de paroxism comic pentru marto-rul-lector (spectator), şi totul se expedia în împăcarea obligatorie din fina! La Cehov criza generatoare de comic o întreţine tot o situaţie absurdă, numai că legătura cu triunghiul casnic dispare – inoportuna prezenţă a musafirilor în ziua când direcţia celebrează jubileul băncii face situaţia şi mai abe-rant-hazlie.

Inventivitatea farsei şi a vodevilului cehovian se probează şi pl sceneta într-un act *Nunta* (1889 – 1890). Să consemnăm faptul că autorul ezită în a-şi numi producţiile comice – vodeviluri, farse sau, pur şi simplu, scenete (dialoguri) într-un act. Vocaţia de constructor de texte din texte pree-ristente, sublimând în noua compoziţie, fără ca elementele din care se hrăneşte să piardă în valoare autonomă, se verifică mai bine ca oriunde aici, deoarece trei sunt textele ce l-au produs: *Nuntă cu general*. *Povestire* (publicată în 1884), *Căsătorie din interes*. *Roman în două părţi* (1884), reţinută de Cehov pentru ediţia de *Opere*, şi *Sezonul nunţilor* (1881), comentariu umoristic la un desen de

Nikolai Cehov. Trecerea de la povestiri la vodevil înseamnă accentuarea contrastului comic: contraamiralul Revunov-Karaulov (de la *revun* – cel care urlă şi *karaul* = strigăt de ajutor) devine doar căpitan de rangul II, echivalent al gradului de genoral-maior, pe când contraamiralul era egal în grad cu general-colonelul de infanterie. Astfel creşte diferenţa dintre aşteptarea vanitoaselor gazde şi realitate – o nuntă având printre invitaţi un general „plin" ar mări prestigiul social al mirilor, când, de fapt, vedeta mult-aşteptată (şi pentru care s-au făcut nişte investiţii speciale) nu e decât un generalniaior la pensie. Divertismentul vodevilesc te bizuie în *Nunta* pe turuiala, inaccesibilă comesenilor, în termeni marinăreşti, a bătrânului căpitan de rangul al doilea, lunga gesticulaţie verbală «e adresează unui biet aspirant la marină, prezent (mai mult ghicit) la nunta eu pretenţii burgheze. Efectul comic se realizează aici prin jocul de cuvinte şi itarea absurdă, conflictuală, dintre pretenţiile mondene ale parve-aiţfl ar şi comportamentul inadecvat al musafirului.

Vodevilul nu părăseşte tonalitatea acceptată a genului, cu'd evenimentele împrumutate din proză alunecă de la indignarea legitimă a bătrânului escrocat de nepotul său, la gălăgia şi voioşia generală – soacra se va răfui cu apelpisitul Andriuşa după… festin. Buna dispoziţie nu poate fi tulburată de ieşirea din scenă a unui bătrân decrepit, în indignarea căruia răsună, pentru scurtă vreme, vocea victimei ce-şi dispreţuieşte melodramatic opresorii.

Kalhas. (*Cântec de lehădă*.) *Scenetă dramatică într-un act* (1887) este şi ea o prelucrare – povestirea de la care s-a pornit se intitula *Kalhas* (1886). „Am scris-o într-o oră şi jumătate" – relata autorul, vădind aceeaşi uşurinţă la scris, pe fondul unei disponibilităţi funciare pentru re-facerea ingenioasă a textului. Spunem acestea având în vedere valenţele teatrale ale lui *Kalhas*, un lung monolog al actorului Svetlovidov, susţinut de replicile admirative ale sufleorului Svetlovidov Nikita Ivanîci. Cele câteva propoaiţii din partea expozitiv-descriptivă se vor metamorfoza în indicaţii de regie, iar glisarea de la un text la altul s-ar termina aici dacă Cehov nu ar fi Cehov. În consecinţă, transformarea afectează straturi mai adânci ale

operei: acţiunea scenetei se desfăşoară într-un singur loc – pe prosceniumul unui teatru de provincie, noaptea, după spectacol; în povestire actorul se trezea în cabină, după o petrecere prelungită („De jur-împrejur se vedeau urmele proaspete ale unei întâlniri dintre Bacchus şi Melpomene, întâlnire tainică, dar furtunoasă şi urâtă ca viciul” – comentează moralizând naratorul). Prin comprimarea părţii descriptive, sceneta câştigă în densitate dramatică, iar lunga tiradă a cabotinului, faţă în faţă cu publicul concentrat în persoana sufleorului-carnarad şi spectator avizat al spectacolului cu un singur comediant, evită monotonia litaniei plângăreţe din povestire. Cum spuneam, se schimbă însăşi structura de gen a textului: personajul Kalhas, pe care actorul îl interpretase la spectacolul jubiliar, Kalhas, cartoforul şi vicleanul profet din opereta lui Offenbach, *Frumoasa Elena* – populară în Rusia secolului trecut – traduce prin natura sa grotescă măcar ceva din cabotinismul actorului plângăcios, supus spaimelor ancestrale ale întunericului, singurătăţii şi morţii. Actorul dobândeşte astfel în sceneta dramatică ascendenţa unui personaj sinuos, instabil, cu crize de nervi ce ating paroxismul stării de leşin în faţa sălii goale, cufundate în întuneric, din care n desprinde silueta albă a sufleorului: „*Svetlovidov* (cade sfârşit pe un scănnel, respiră greoi şi tremură din tot trupul): Dumnezeule! Cine e? Tu eşti... tu, Nikituşka? Ce... Ce-i cu tine aici?” Mahmur şi posac, actorul se dezlănţuie într-un şir de lamentări, apoi trece la motivul bătrâneţii ameninţate de *moarte*. Pentru a-l face şi mai credibil, Cehov îşi îmbătrâneşte personajul (dia schiţa dramatică) cu zece ani: 68 de ani este vârsta la care spaima de moarta pare şi mai sigură. După ce frica paralizantă de întuneric şi singurătate «-a dus, revin sila de sine şi teama de moarte, grandilocvent anunţate – actorul rămâne actor şi în momentele de sinceră confesiune. După ce s-a con vi ni cu silueta drapată în alb nu este o stafie, ci bunul şi atoate-rfibdătorul's»

Heor care doarme, ca de obicei, în cabină, fără permisiunea directorului, „recunoaşterea” rezolvă provizoriu tensiunea nervoasă. Pentru câteva momente, spaima cedează, şi motivul singurătăţii cu spectrul bătrâneţii şi al bolii se insinuează în accente tipic actoriceşti:

„Sărmanul meu suflet se chinuie”! apoi dezgustul de sine trece în autocompătiruire – noii prilej de agitată zbatere. În discurs apare un nou motiv – publicul ingrat şi indiferent la soarta comediantului. Intervine motivul fundamental: regretul după tinereţea pierdută şi iubirea ce i-ar fi cauzat convertirea talentului în cabotinism. Depresiunea nervoasă („Bătrânul actor plânge în hohote”) se transformă, la fel de neaşteptat, în elan jovial şi expansivă desfăşurare de tirade din clasici. Tonusul emoţional atinge apogeul euforic: „Să mergem să ne schimbăm... Nu există bătrâneţo, totu-i prostie, aiureală. (Râdo voios.) [...] Nu trebuie să plângil... Unde-i artă, unde-i talent, nu-i nici bătrâueţe, aici singurătate, nici boală! Până şi moartea-i ceva relativ...” O modificare bruscă de umoare şi frenezie neurastenică recade în incertitudine şi deprimare: „(Plânge.) Nu, nu, Nikituşka, cântecixl nostru s-a sfârşjt! S-a dus talentul!”

Ca specie greu de încadrat în exerciţiul de farsă şi vodevil, prin spaţiul închis al regresiunii şi agoniei, prin personajul-saltimbanc, se mu al ratării şi eşecului, non-erou agitat de angoasă şi de o anume violenţă paroxistică, osci – înd între deriziunea grotescă şi tragicul autentic, (*Ralhas*) *Cântecul lebedei* este mai aproape *de* ceea ce Romul Munteanu numeşte *farsa tragică1*, prefigurând piesa celioviană popriti-zisă.

V. „PIESA FĂRĂ TITLU” – CHINTESENŢĂ A CEHOVISMULUI

După o perioadă de respectabilitate a dramaturgiei cehoviene trecute la spectacol, filmul lui Nikita Mihalkov, *Piesă neterminată pentru pianina mecanică* din 1977, aducea un alt Cehov decât cel al tradiţiei dramatice şi tea-trologice, contuvând o schimbare a orizontului aşteptării în receptarea cehovismului. Până la filmul-eveniment al lui Mihalkov, *Piesă fără titlu* (rebote-sată, dar nu de către Cehov, când *Un Hamlei de provincie*, când *Platonov*, când *Don Juan în manieră rusească*) se apreciază, pe un ton concesiv, ca moment de translaţie de la *meritoriu*, *încurajator* la *excelent*. *Piesăntterminată pentru pianina mecanică* trimite la lectura originalului în ce are acesta esenţial-cehovian, păstrat până la filmul lui Mihalkov într-un respectuos anonimat, întreţinut de istoricii literari cu energică

seriozitate.

Ce va fi fost *Piesa fără titlu* până la întâlnirea cu ereticul Mihalkov aflăm din comentariile, nu foarte numeroase, ce-i drept, dată fiind istoria neobişnuită a piesei. Manuscrisul a fost descoperit abia în 1923, ceea ce explică *k* atribuirea titlului de... *Pi* (*M fără titlu*. Multă vreme s-a crezut că textul nu este altceva decât piesa *Orfan de tată* (*Bezotprşeina*), marcând debutul foarte tânărului Cehov, piesă atestată de scrisorile dramaturgului însuşi şi de mărturiile fraţilor săi Aleksandr şi Mihail. Se ştie – şi aici părerile coincid – că piesa era destinată spectacolului dat în beneficiul celebrei actriţe M.N. Ermolovade la Teatrul Malâi (Teatrul Mic) din Moscova; cum personajul principal – generăleasa Voiniţeva – nu i-a fost po plac vedetei, manuscrisul i s-a restituit autorului. Nu este lipsită de interes documentar nici opinia potrivit căreia piesa, aşa cum o cunoaştem, datează de la mijlocul anului 1881, după ce autorul va fi redactat primele două variante (una – din 1878, cealaltă – din 1879), cu refaceri succesive ale textului. Important ni se pare faptul că, de la începutul lunii decembrie 18S0 şi până la sfârşitul lui iulie 1881, Cehov nu publică nimic în presă. Să fi renunţat la celelalte proiecte în favoarea *Piesei fără titlu?” uăă-i* fi absorbit aceasta toată energia şi stimulul creator? Ipoteza ni se pare plauzibilă1. Nu mai puţin reţine atenţia şi faptul că debutul dramaturgie absolut al tânărului de douăzeci şi unu de ani vădeşte o înzestrare literară cel puţin egală primelor proze. Ispititoare este şi supoziţia lui Leonida Teodorescu, după care *Piesa fără titlu* ar fi o sinteză pregătită de proza celioviană a acelor ani. Şi totuşi *Piesa* suscită, de-a lungul unui deceniu, renunţarea la dramaturgie. Vor fi concurat la aceasta refuzul actriţei Ermolova de a reprezenta textul, succesul imediat al prozei şi-am adăuga noi – prezenţa unui Cehov care deocamdată nu-şi întrezăreşte propriul destin, crezând, probabil, că *proza* îi va aduce consacrarea2. Nu împărtăşim însă părerea lui L. Teodorescu, afirmaţie cantonată în tradiţia istoricilor teatrali şi literari, cum că *Piesa fără titlu*; se încadrează prea mult în tipul devenit clasic al dramei realiste din secolul; d XIX-lea, ca să se poată constitui într-un punct de plecare al

unui mecanism reformator, situaţie pe care o întâluim în proza anilor 1880 – 1885, cu toate inegalităţile, scăderile şi nereuşitele ei” 3. Avem avantajul de a fi văzut între timp filmul lui Nikita Mihalkov, ce pune sub semnul îndoielii rezerva de scepticism îngăduitor cu care a fost primită *Piesa fără titlu*, după entuziasmul celor ce au descoperit un manuscris considerat, atâta vreme, de negăsit. *Piesa fără titlu* se cons – deră îndeobşte o sinteză de motive cehoviene risipite într-o structură cu destule scăderi (debut – nu-i aşa?). După ce T. Eeck-man (în 1954) aflase teme, caractere, idei care vor transla în piesele ulterioare (capodoperele) şi în unele povestiri, nu e greu de văzut că *Piesa* îl anunţă pe Cehovul maturităţii creatoare: doctorul Triletki, cumnatul lui Platonov, este un Cebutîkin tânăr, un Astrov, dar fără farmecul acestuia; Saşa, soţia

1970, p

1 Vezi Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti „p. 27 – 2 – 29G.

1 Vezi A.N. Gherşanik, K *voprosu o datirovke per voi piesî A.P. Cehora*, în „Russkaia literatura”, 1984, nr. 2, p. 192 – 198.

2 Vezi Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 33 – 41.

Ibidem, p. 42.

lui Platonov, o pref gureaz. a pe Sonia, jertfă lipsită de apărare, iubire neîmpărtăşită, resemnare; Sofia Egorovna este o viitoare Elena Andreevna; moşierii Glagoliev I, Petrin şi Şcerbuk, tipuri grotesc-comice, îi prefigurează pe Şabelski şi Lebedev (din drama *Ivnnov*); Platonov însuşi îi anticipă pe Astrov şi Voinitki (*Unchiul Vama*); Glagoliev II, prin galomania şi ruso-fobia lui îl anunţă pe valetul laşa (*Livada cu vişini*). Negustorul Bugrov este un Lopahin *avani la leit re*, deşi nicăieri în corespondenţa sa dramaturgul nu pomeneşte de arhetipurile *Piesei fără titlu*.

Dintre motivele ce vor fi reluate în aproape toate piesele maturităţii cehoviene T. Eeckman citează: *văiizarea la licitaţie a unei moşii*, deşi în *Piesa* păgubiţii sunt preocupaţi şi nu prea de soarta

moşiei (generăleasa, tânărul Voiniţ-evv, *petrecerea* (în timp de ciumă, ar spune Leonida Teodorescu) pe care se centrează primul act al *Piesei fără titlu* reînvie în *Livada cu vişini*; *plecarea* (cineva rămâne, abandonat, în spaţiul golit de protagonişti) se întâlneşte în *Trei surori*, *Unchiul Vama* şi *Livada cu vişini1*. Şi totuşi, *Piesa fără titlu* nu este numai un depozit de situaţii, tipuri şi motive. Nu e, pentru că, apreciată fără părtinire, desprinsă de stratul (pre) judecăţilor de istorie literară şi teatrală, *Piesa* atestă un început sigur, ce nu ar fi avut nevoie de sprijinul lucrărilor ulterioare. Să o numim chintesenţă a cehovismului, o chintesenţă ce poate fi recunoscută, în ciuda materialului prolific, spaţiul tipografic al textului publicat depăşind de cel puţin două ori întinderea unei piese cehoviene din perioada maturităţii.

Identificarea substanţei autentic cehoviene ne este apreciabil facilitată de modelul actanţial Greimas-Ubersfeld2; cele zece puduri de dragoste pe care Leonida Teodorescu le află în subiectul *Piesei fără titlu* echivalează cu actantul care pune în mişcare intriga, Eros; subiectul căutării amoroase (Platonov) şi destinatarul, potrivit aceluiaşi model actanţial, coincid. Nu lipsesc nici adjuvanţii acţiunii galante – în cazul de faţă, Voiniţeva (văduva generalului) şi camerista Katia, Obiectul pasiunii îl constituie, rând pe rând, Saşa, soţia lui Platonov, apoi Sofia Egorovna, fosta logodnică a protagonistului, actualmente – soţia lui Voiniţev-junior, prietenul lui Platonov; în ipostaza de obiect al pasiunii se află şi Anna Pavlovna Voiniţeva, mama vitregă a tânărului Voiniţev, apoi, printr-un capriciu al „eroului”, tânăra Maria Efimovna Grekova, logodnica lui Triletki. Opozanţii sunt soţul încornorat (Yoiniţev), părintele soţiei înşelate (colonelul Triletki), fratele Saşei (prietenul lui Platonov, doctorul Triletki), apoi Anna Pavlovna Voiniţeva (amanta refuzată). La şirul lung al opozanţilor se adaugă: tânărul

1 Vezi T. Eeckman, *Anton Cecicov el să „Plece sans titre”*, în „Revue des studes slaves”, Tome trente et unieme, Fasc. 1 – 4, Paris, 1954, p. 56 – 70.

2 Vezi Anne Ubersfeld, *Lire la tuâire*, Editions Sociales, Paris, 1978, p. 58 – 118.

Vengherovici, cel care, în obtuzitatea sa, consideră că „nemernicul” Plato-nov, vinovat de toate păcatele, trebuie expiat; în numele cinstei şi moralităţii încălcate, chipurile, de către Platonov – donjuanul provincial – intervine şi bătrânul Vengherovici; jignit în sentimentul său etnic de ironiile lui Platonov, evreul tocmeşte pe bani buni un ucigaş de profesie, pe Osip, „răul răilor”, spaima paşnicilor locuitori ai moşiei Voiniţevka, pentru a-i administra insolentului donjuan o bătaie pe cinste; intervine, ca opozant al lui Platonov, Osip însuşi, îndrăgostit fără speranţă de stăpiua lui, gene-rălcasa Voiniţeva, care plănuieşte o fugă aventuroasă cu acelaşi Platonov. Pare că Cehov simte nevoia de a-l elimina pe Osip din schema, şi aşa încărcată, a piesei, şi momentul ru întârzie: la începutul actului IV Sofia Egorovna comunică vestea despre sfârşitul lui Osip – el, Osip, ar zace afară, în curte, lângă fântână, ca victimă a unei răzbunări, asasinatul colectiv comis de ţăranii din împrejurimi. Evenimentul este relatat, fără a stârni repulsia şi teroarea firească la auzul unei asemenea veşti. Supus unei tratări în manieră comică, Platonov „trece în revistă” în tabloul II al actului II trupa de opozanţi: aceştia, în zori de zi, după un chef prelungit, se abat, întâmplător’s; în mi, pe la şcoala din pădure, unde locuieşte învăţătorul Platonov. Parada de roluri îl oboseşte peste poate, căci fiecare dintre nepoftiţi are ceva de spus, ceva de reproşat. Personajele se iscodesc reciproc, ascultă confesiunile celorlalţi şi se abat de la tratarea realist-logică a dialogului, în aparteuri de farsă clasică. În felul acesta *drama* de care vorbea L. Teodorescu se dovedeşte a fi, de la prima scenă chiar, comedie cehoviană, iar schema actanţială se probează aici încă o dată: Platonov (subiectul căutării amoroase, Seducătorul clasic) devine victima obiectului disputat, repetând situaţia Seducătorului sedus, frecvent întâlnită în farsă. Iată cum, din „obiecte” fragil-feminine, partenerele înşelate de Platonov devin „subiecte” de o vitalitate şi energie nebănuite; Anna Pavlovna şi-l revendică – pe seducător – cu o masculinitate de vrednică succesoare testamentară a generalului Voiniţev; în răzbunarea ei de femeie sedusă şi abandonată, Sofia Egorovna şi-l revendică pe Platonov nu mai puţin categoric. Ca să nu mai pomenim de Grekova, gâsculiţa ce solicită

mutarea disciplinară a lui Platonov pe motive de imoralitate; că nu se lasă prea uşor scoasă din scena amorului vinovat; când Sofia Egorovna, amanta şi nu soţia lui Platonov, o surprinde pe Grekova într-un moment de intimitate cu eroul râvnit, femeia înşelată recurge la crimă. Alunecarea lui donjuan-Platonov în situaţia de obiect al disputei galante îl coboară de pe soclul eroului, reducându-l la dimensiunile unui personaj de farsă.

Lectura plurală a textului dramatic se întemeiază pe reduplicarea schemei principale, sugestia unei astfel de lecturi fiind oferită de intimitatea textului: avem a face, cum bine intuia Leonida Teodorescu, cu o piesă proiectată pe anti-eroul Platonov. Partenerele lui, „purtătoare şi victime ale nuocerite" erotice" 1, îşi asumă funcţia de subiect (obiectai erotic rumâmnd acelaşi Platonov). Obiecte ale devorării amoroase, femeile pot ocupa în oglinda unui alt – posibil – model actanţial funcţia de obiect al dorinţei împărtăşite de un alt subiect decât Platonov. Cu excepţia purei, inabilei şi consecventei soţii a protagonistului, celelalte partenere din *Piesa ţară litiu* trezesc, la rându-le, pasiunea altcuiva: pentru Sofia Egorovna, subiectul dorinţei este, pe de o parte, Osip, iar pe de altă parte – Glagoliev II (opozantul fiind tot Platonov, dar şi intrigantul şi calomniatorul GlagolievlI); ieşirea clin scenă a lui Glagoliev I se consumă în haosul general – moşierul pleacă la l'aris, în consecinţă, moşia Voiniţevka va fi vândută la licitaţie în favoarea lui Vengherovici I şi a lui Bugrov; Grekova, obiect al dragostei doctorului Triletki şi al dorinţei întâmplătoare a lui Platonov, prilejuieşte confesiunea tragicomică a lui Platonov însuşi. Schemele invocate aici se păstrează îţi plan secund faţă de modelul principal; ele imprimă totuşi ţesăturii

— Şi aşa dense – o anume doză de senzaţional şi anxietate, de efect incis; v în vecinătatea burlescului. Aşa se face că evenimentele – precare ca număr, importante înalte împrejurări decât cele din piesa lui Cohov – nu afectează personajele: miza dragostei, mult prea puternică acum, eclipsează orice urmă de interes. Delirul erotic latent până la un punct iese, în cele din urmă, din armura de cuvinte a celor din jur, pentru care apetenţa pentru filosofare şi oratorie de salon trec

drept originalitate, descendenţă hamle-tiană chiar. Autorul elimină spre final actanţii parazitari (Şcerbuk, Petrin dispar pe neobservate; o tiradă patetică deplânge moartea, de altfel meritată, a lui Osip; cei doi Glagoliev sunt „expediaţi” în străinătate); Grekova – mobil al crimei în ultima scenă a piesei, asistă la jalnica lamentaţie a celorlalţi, dar prezenţa ei este doar presupusă, nicicum semnalizată, ca reacţie posibilă la cele ce se întâmplă. Procedând la o serie de eliminări, Cehov restabileşte spre final echilibrul dramatic al comediei puse la grea încercare de prea complicata schemă de profunzime a piesei. Prea multele ramificaţii

— Scheme secundare, derivând din modelul care îl are pe non-eroul Platonov ca subiect şi obiect al intrigii, se simplifică parcă de la sine, iar motivaţia psihologică se limpezeşte şi ea. Pitorescul personajelor de fundal, încadrabile într-o galerie de gen, vădeşte înclinaţia tânărului autor pentru introspecţia cât mai obiectivă şi cuprinzătoare a mediului explorat.

Să mai anunţăm aici şi predilecţia vizibilă a dramaturgului debutant pentru anumite cruzimi de limbaj. Din dorinţa dramaturgului de a imprima o notă cât mai verosimilă, naturalistă chiar, discursului personajelor sale, distinsa generăleasă foloseşte un limbaj destul de piperat; este pentru ea nu fel de a ţine, vrednic, pasul cu bărbaţii din anturajul domniei sale, ceea ce ar neutraliza cumva diferenţele de condiţie socială şi intelectuală. Suntem încă departe de anul 1899, când Cehov îi scrie lui firvrki, rospingând *ah mi tio*

1 Leonida Teodoresen. *op*. *cif*., p. 37.

lexeuie ce ar fi sunat distonant: „[...] fra. a dumitale e muzicală, e armonioasă şi fiecare asperitate ţipă ca din gură de şarpe. Bineînţeles că e o chestiune de gust şi s-ar putea ca în mine să vorbească o sensibilitate excesivă sau conservatorismul omului care şi-a format de mult anumite obiceiuri. În descrieri mă împac şi eu cu expresii ca «asesor de colegiu» sau (căpitan de rangul doi», dar cuvinte ca «flirt» şi «campion» mă dezgustă când sunt folosite în descrieri”. 1 Deocamdată, foarte tânărul Cehov cultivă scene parazitare pentru firul acţiunii (vezi scena V din tabloul I, actul II al *Piesei fără titlu*.) dar preţioase pentru

el, bănuim, ca mostre de limbaj colorat cu asperităţi argotice proprii valeţilor. Tânărului dramaturg nu-i displac nici scenele „tari", nedisimulând partea de senzaţional şi lugubru din mediul apaşilor – lumea lui Osip, a cârciumarului şi cămătarului îmbogăţit peste noapte Vengherovici I, acceptat în societatea Voiniţevilor dintr-un capriciu al celor care fac jocurile sau, mai simplu, de nevoie... De altfel, schiţele *Fărădelege*, *Pe mare*. *Povestirea unui marinar* sau *o noapte în cimitir* trădează interesul scriitorului pentru lumea declasaţilor, mai puţin pentru pitorescul de limbaj şi mai mult pentru situaţiile şi tipurile exeelând prin lugubru, ameninţător şi palpitant.

Încercarea – nereuşită – de sinucidere a Saşei (la sfârşitul actului II) într-o manieră amintind de terifiantele poveşti de Crăciun ale lui Dickens, manifestă un interes aproape clinic al dramaturgului-modic pentru situaţiile-limită. A doua tentativă de sinucidere a Saşei – relatată doar – atrage din partea vinovatului moral exclamaţia cvasi-inocentă: „Asta mai lipsea!" Uciderea din gelozie a lui Platonov de către una din victimele sale erotico-aminteşte mai degrabă de gustul pentru sângeros şi patetic al dramei renascentiste englezeşti. Lamentaţia dureroasă, în final de piesă, a bătrânului TriletH („Ne-a uitat Dumnezeu... Din pricina păcatelor noastre... Din pricina păcatelor mele... De ce ai păcătuit, bufon bătrân? Ai omorât fiinţele Domnului, ai băut peste măsură, ai spus vorbe de ocară, i-ai judecat pe semenii tăi... N-a mai răbdat Domnul şi to-a trăsi it.") sună ca bine cunoscutul lamento – „Blestemul greu m-apasăl" – al lui Rigoletto, care îşi smulge, părul în faţa fiicei sale moarte. Iată de ce finalul întreg poate fi suspectat că mimează maniera melodramatică. Sunt tot atâtea semne de suprasaturaţie, *non plus ultra*, ce relevă un dramaturg care se caută pe sine. Între anii de glorie şi debutul lui Cehov în teatru, timpul şi experienţa acţionează ca renunţare la excesul de patetic, violenţă şi pictură de gen, ca ascendere la starea de graţie: „Singurul dumitale cusur – îi scria Cehov lui Gorki la 3 ianuarie 1899 – e lipsa de graţie. Se numeşte graţie folosirea celui mai mic număr de mişcări pentru o anumită acţiune. Şi din acest punct de vedere, la dumneata se simte risipa". 2 Debutantului Gorki, cel care, după

1899.

1 Din scrisoarea lui Cehov către A.M. Peşkov (M. Gorki), din 3 ianuarie

2 *Ihiâmn*.

părerea mentorului său, era „nu artist desăvârşit, inteligent", înzestrat cu „simţul frumosului şi al gingăşiei", Cehov i se adresează ea unei imagini reînnoite a artistului Cehov la tinereţe. Şi totuşi Piesa *fură titlu* rămâne ceho-viană în esenţa sa, La ciuda asperităţilor de limbaj, a manierismului încă prezent în detalii, a saturaţiei de personaje plasate în fundal. *Piesa* poartă marta emblematică a cehovismului, detectabil nu numai în suma de teme, situaţii (la „inventarul" întocmit de T. Eeckman se poate adăuga şi motivul *salvării femeii pierdute* – apostolat al tinereţii lui Platonov, invocat de acesta în momentele de delir verbal, aşa cum îl vom aila şi în povestirea *Criză de nervi* [1888]). Dar mai importantă decât incidenţa motivelor şi tipurilor ni se pare valoarea de exemplaritate a textului pentru *comedia ceho-liană* ca unitate distinctă şi nu numai ca preambul. *Piesa fără iitlu* se nutreşte dintr-o substanţă existenţial tragicomică, asupra căreia dramaturgul proiectează o structură de farsă care funcţionează pe cea mai mare cuprindere a textului. Filmul lui Mihalkov restituie spiritul ironic, tragicomic al lucrării debutantului Cehov, regizorul lăsând la o parte, cu bună ştiinţă, elementul melodramatic şi înfricoşător – încercarea nereuşită de sinucidere a Saşei, moartea acesteia, uciderea lui Platonov de către una dintre victimele rinoceritei sale erotice, ca şi moartea lui Osip.

Nu dramă (realistă), prin urmare, ci *comedie* de o factură nouă, ciudată, cehoviană, cu o lumină înţelegător-ironică aruncată asupra forfotelii de patimi, într-uu cadru natural edenic. Cuibul de nobili cunoaşte la Mihalkov o picturalitate într-adevăr turghenieviană: eseul cinematografie al luminii şi culorii exaltă în secvenţele de început ale filmului o natură sublimă. Textul lui Cehov anunţă succint decorul, dar personajele sale, cu excepţia Sofiei Egorovna, proaspăt sosită la moşie, nu an ochi să observe nici esplanada, nici pavilionul chinezesc, nici aleile parcului secular, nici măcar pianina mecanică, rătăcită, nu se ştie

cura, pe terasă. *Armoniul* figurând cuminte alături de pian şi pupitrul cu violoncel şi note muzicale, în indicaţia de regie *en* care se deschide actul I, fără ca autorul să revină ulterior asupra detaliului de mobilier, în filmul lui Mihalkov trece între amănuntele premonitorii. Plasată în faţa peluzei cu flori, pe terasă, pianina domină cadrul «cenotraâk, pentru ca spre final o coardă şase desprindă neaşteptat şi muzica să pornească de la sine, nedorit, ameninţător, amintind de „zgomotul depărtat, ca din cer, ca sunetul unei coarde care plesneşte trist, stingându-se încet” *în lvuda cu vişini*.

Singură *arşiţa* este în centrul atenţiei generale în piesa lui Cehov, nu mai puţin în filmul lui Mihalkov: „Doamne, ce căldură” (Triletki-bătrânul); „Uf, ce căldură teribilă! Cred că e a ploaie”. (Bugrov) – revine insistent în replica lui Vengherovici I f „Ce căldură... Se spune că e foarte cald acolo, în Palestina”), cu ecou întârziat în relatarea doctorului Astrov din *Unchiul Vanea* („Ce arşiţă trebuie să fie acum în Africa”). Musafirii doamnei Voiai-Jeva au, în schimb, o aiuritoare dorinţă de vorbă; conversaţia limbuţi, vecină cu bufoneria, va să alunge plictisul: „\imie... nu s-a înâinplat... Mă plictisesc” – spune înna Petrovna Vininiţeva; „Ce plictiseală. Mi s-a urât de atâta plictiseală... Nu ştiu ce să mai fac...” – motiv ce explică dorinţa de evaziune în erotism, badinerie, conversaţie pseudosavantă, petreceri eu jocuri de artificii, beţie, remediu îndelung exersat...

Existenţele banale (sau ratate în banal) poartă cu ele plictisul care trebuie umplut cu flecăreala ce ţine locul comunicării autentice. Spaţiul ales pentru desfăşurarea farsei limbajului este, în filmul lui XINta Mih. iilkov, camera mirific înşelătoare la care duce un coridor lung şi îngns-l. Substituindu-se personajului-narator, mişcairea de travelling dezvăluie, răbdător, cotloane prie nice siestei: cocoţat pe o seară, Petrin-mof ierul citeşte ziarul cu voce şoptită. Galbenul de miere irizată al podelelor proaspăt spălate absoarbe razele, soarelui la nămiezi. În deplasarea sa lină aparatul de filmat întreţine impresia de Eden vulnerabil; o vălurire de dantele *fin de siecli*; o muscă ce bâzâie sâcâitor, tulburând estetismul înşelător al ea «lralui, în timp ce colonelul Triletki, părăsit într-ua fotoliu de pai, în plin soare, se

trezeşte şi adoarme senil (în piesa lui Cetiov *Saşa* este cea care adoarme şi se trezeşte pe dată, în miezul conversaţiei generale). O perdea fâtfiie şi totul îndeamnă la somn potolit, la vremea când soarele arde în tării. Şi dintr-odată rosturile tihnei fără de griji se destramă ca la un semn: intră în scenă Platonov cu suita-i de admiratoare şi rivali. Sosirea anunţată a Sofiei Egorovna Yoinitkaia este pregătită şi comentată minuţios de participanţii la sindrofie – prin acelaşi coridor umbrit şi răeoros intră, în cele din urmă, Ea, o frumuseţe deseinsă din povestirile lui Turgheniev, «l-ai recunoaşterea celor doi foşti amorezi – Sofia şi Platonov – eşuează în trucul de bufon diletant ce VRea cu tot dinadinsul să distreze societatea: „L-am cunoscut cândva pe moşierul de acolo, pe Platonov. Nu ştii cumva, Serghei, pe unde e acum Platonov? – întreabă Sofia Egorovna. *Plat/mm*: Mi se pare că-l chema Mihail Vasilieviei. (Râsete). Nu mă recunoşti, Sofia Egorovna? Nici nu e de mirare!” După surpriza tristă a ne/recunoaşterii, întâmpinată cu voioase râsete de către asistenţă, dezamăgirea Sofiei creşte şi mai mult... Eroul tinereţii sale eu a ajuns un al doilea Byron, cum promitea să fie, ei un învăţător de ţară. Rovenindtişi din uimirea prost masrată, eroina noastră iese definitiv din modelul turghenievian al feminităţii inocente şi spirituale, se arată a fi o abulică ce debitează sloganurile fostului ei iubit: „Cel puţin, ai absolvit facultatea?” – îl întreabă Sofia Egorovna pe Platonov, la care el răspunde: „Nu, am lăsat-o. *Sofia Egorovna*: Hm. dar toate acestea nu te împiedică să fii om, nu-i aşa?” Civilizatul Platimov răspunde, derutat: „Pardon! N-am înţeles întrebarea dumitale”. La care Sofia Egorovna insistă, repetând stereotâpiile unui Platonov mai tânăr: „Nu m-am exprimat prea clar. Asta nu te împiedică să fii om... vreau să spun, să fii slujitorul unei idei?” încurcat şi mai rău, falsul eroii se retrage în calambur: „Cum să-ţi spun? Cred că nu mă prea împiedică, şi ce naiba să mai împiedice? (Râde). Pe mine nu mă împiedică nimic. Eu sunt ca un bolovan de pe drum, iar bolovanul e făcut ca să împiedice el pe alţii...” Asta în textul lui Celiov. În filmul lui Mihalkov personalul recurge la cabo-tinăria bufonului trist: o superbă pălărie de dantelă, tuflită po capul lui Platonov, provoacă o explozie de veselie din partea celor prezenţi la

scena recunoaşterii, iar răspunsul rămâne suspendat între cer şi pământ. Este de-ajuns să priveşti ochii frumoşi, umezi de lacrimi, ai protagonistului, pentru a încerca, o clipă numai, odată cu fostul erou, tristeţea elegiacă a eşecului. Pentru o clipă numai, fiindcă personajul se retrage în clovnerie, cu o labilitate care îi asigură ieşirea din impas. Şi nu întâmplător regizorul Nikita Mihalkov l-a ales pe actorul Aleksandr Kaleagliin ca interpret al lui Platonov; actorul de care vorbim, prezent aproape în toate filmele lui Mihalkov, are un chip fascinant prin mobilitatea şi expresivitatea trăsăturilor sale, departe de etalonul frumuseţii virile, dar cu o disponibilitate cu totul specială pentru râsu – plânsu cehovian, pentru labilitatea psihică funciară a lui Platonov şi a fraţilor săi întru tragicomedie.

De la piesa lui Cehov la filmul lui Mihalkov încercarea de sinucidere a personajului principal („Ei, va să zică, o să mor acum… Acum mâna n-are decât să mă doară cât pofteşte… (Pauză.) *Na* pot! (Pune pistolul pe masă.) Vreau să trăiesc… (Se aşază pe canapea.) Vreau să trăiesc…”) devine, inspirat, o goană nebună în zorii tulburi-roşietici ai unei noi zile agonizante, o goană spre locul, bănuit de noi, spectatorii, alături de operator, al sinuciderii: alergare isterizat-disperată a falsului erou în căutarea, deloc trişată acum. a izbăvirii de sine şi de ceilalţi. Scena antologică a filmului culminează nud, violent, tragicomic, într-un… bâldâbâc… în apa prea scăzută a iazului. Filmată din unghi opus, stânca tarpoiană se dovedeşte a fi un liman neperi-culos pentru elanul distrugător al sinucigaşului. Şi iată că balta anuleasâi suferinţa, când o mulţime de cochete victime se grăbesc să-l recupereze p vinovat. Un Platonov îmbrobodit muiereşte-protector cu o basma este victima ridicolă şi tragică a propriei vocaţii erotic-comice. Bufonul evadat în angoasa amorului alege ieşirea în moartea ce-i este refuzată printr-o ironic a aceluiaşi mecanism dereglat, impermeabil la suferinţă, căci ce altceva decât un anxios măcinat de conştiinţa şi orgoliul propriei nimicnicii este Platonov, efeminat de grija în exces a celorlalţi? Kon-eroului nu-i rămâne; ilt-ceva de făcut decât să-şi asume condiţia de bufon, nici înger şi nici demon, cum îl cred, rând pe rând, partenerii, anticipând

falsa înţelegere a eroului fără voie de către cei din jurul său, aşa cum o vom afla în drama *Ivanuc*. Falsele adevăruri ale altora funcţionează, în cazul lui Platonov, ca şi la Ivanov mai târziu, drept reducere la un arhetip – Ilamlet, Don Juan, Ceatki, eludându-se astfel esenţa personajului, aceea de victimă devorată de propriile-i victime: „Dumneata eşti sau un om neobişnuit, sau un ticălos, una din două!” – rezumă sentenţios Grekova dilema lui Platonov, anunţându-l pe un mai puţin obtuzul doctor I.vov din *Jvnnov*.

În adăpostul obsesional, ridicol şi tragic totodată, al lumii închise, un pesimism iremediabil animă cehovian împăcarea din finalul *l'iesei fără titlu*, împăcare resimţită de noi ca neputinţă resemnată, dar şi ca penitenţă pentru jocul gratuit de-a viaţa şi de-a moartea.

VI. ÎN JURUL LUI „IVANOV”.

Prea puţin *piesă de repertoriu*, *Ivanov* a fost întâmpinată, vreme de mai bine de jumătate de secol, cu reverenţa ce se datorează firesc modelului clasicizant al interpretării de la Teatrul de artă din Moscova (1904; 1911). Edificaseră montarea prestigioasă, care nu trebuia şi nu putea fi concuiată, numele celor doi „monştri sacri” ai regiei – Nemirovici-Danccnko şi Stani-slavski – impunând, fără drept de apel, mitul eroului categoric superior mediului social cenuşiu, nu Ilamlet rus ce răscumpără prin reflexivitate şi moarte vina tragică de a fi trăit într-o lume meschină, ostilă idealului. Când, în 1955, Maria Knebel se încumetăsă pună în scenă *Ivanov*, personajul principal dobândeşte aura neconvingătoare (cel puţin, în final) a eroului-lnptător, învins în cele din urmă de răul moral rezidind în mediul 1 obtuz şi trivial.

De pe poziţii net opuse, convenţia criticii literare, concurând în opacitate interpretarea tradiţional-teatrală, a susţinut, decenii în şir, viziunea unui Ivanov, tip personificând utilitarismul mărunt-filantropic al intelectualităţii ruse liberale din anii C0 ai secolului trecut.1 Şi într-un caz, şi în celălalt, miopia critică lasă iluzia punctului de vedere atotcuprinzător, care nu poate abandona coerenţa „de monolit” a categoriei absolute de dragul lecturii particularizatoare, pentru ca, nu cumva, tipajul însuşi să aibă de suferit: omul ar fi *bun sau rău*, *frumos sau urât*, *afini sau ticălos*, dar nu *bun şi rău*, *frumos şi unt*,

sfânt şi ticălos.

O primă încercare de spargere a clişeului o aducea montarea din 19 oQ pe scena Teatrului Malâi (Mic), cel mai tradiţional dintre teatrele ruseşti – regizorul B. Babocikin propunea atunci un Ivanov credibil în neputinţa de a-şi depăşi condiţia psihologică de *l'homme qui a voulu*. Sinuciderea din finalul dramei era actul conştientizat al insului responsabil de propria-i cădere. Eşecul şi curajul de a-şi asuma integral vina îl înălţau pe Ivanov, acordând personajului o reală nobleţe. Şi totuşi ceva esenţial rămăsese în afara adevărului despre Ivanov – plăsmuirea scenică nu avea forţa de seducţie a eroului, farmecul la care Cehov ţinea atât de mult: „Dacă Ivanov apare ca un ticălos sau ca un om de prisos, iar doctorul [Lvov] ca un om de treabă şi dacă e de neînţeles de ce Sarra şi Saşa se îndrăgostesc de el, în

1 T. Zabozlaeva, *I. Oorbaciov*, *K. Leonov*, *I. Smoktwnovski v roii cebov-ikogo Ivnnova*, Izd-vo Iskusstvo, Leningrad, 1981, p. 3 – 14.

că piesa nu e reuşita şi că aici nu poate fi vorba să fie pusă în scenă” 1.

Vor mai trece cincisprezece ani de onctuoasă tăcere, până ce *Ivanov* t» fi readus în spectacolele, polemic concepute, de la Teatrul Komsomoiului Leninist din Moscova (1975), în regia lui Mark Zaharov, la M.H.A.T. (1977), unde regia o semnează Oleg Efremov şi la Teatrul Academic de Dramă „A.S. Puşkin” din Leningrad (1978), unde piesa a fost pusă în scenă de A. Sagalcik. Modernitatea spectacolelor se întemeiază pe re-citirea piesei cu ochi proaspăt, neostenit în a propune un sens nou şi convingător personajului; cheia de acces la adevărul despre Ivanov regizorii o află acum în chiar textul cehovian coroborat cu metatertul – comentariul critic ferit de dramaturg pe un mai puţin de zece pagini, text neobişnuit de întins pentru laconicul Cehov, atât de rezervat şi enigmatic atunci când trei baie să se pronunţe despre propria-i operă. Paradoxul personajului Ivano? – ne-o spune Cehov însuşi – stăruie în conjuncţia contrariilor, dualitate bizară, inacceptabilă pentru criticii contemporani cu scriitorul, nu mai puţin greu de înţeles pentru o serie întreagă *le* interpreţi.

Spectacolul anilor '70 redeschide, de fapt, ancheta despre

Ivanov; cine eşti dumneata, domnule Ivanov? – citim în subtextul fiecăreia dintre noile montări care reînvie, în litera şi spiritul său, textul critic cehovian (serisorile), ignorat cu bună ştiinţă decenii în şir. Cu bună (ne) ştiinţă, neîncrezătoare în intuiţia criticului Cehov, artistul în stare să ia distanţa cuveniţi faţă de propria-i plăsmuire şi să păstreze această distanţă, oricât de greu iar îi să o facă. Un Cehov, deci, mai aproape de adevărul lucrării sale decât majoritatea criticilor profesionişti, un Cehov obligat de neînţelegerea lui Suvorin (Şi tu, Brutus…) să explice esenţa creaţiei sale. Experimentul critic nu se va mai repeta: când, peste ani, Stanislavski va cere limpeziri în legătură cu personajele *Livesii cu vişini*, Cehov va prefera să adopte vorbirea oraculară şi enigmatică pentru a menţine enigma prin înşira rea unor detalii nesemnificative.

Revenind la *Ivanov*, vom observa că răspunsurile lui Cehov la nedumeririle lui Suvorin (şi nu numai ale lui) descurajează prejudecata, înrădăcinată în mentalitatea comună, a unui Ivanov – victimă a răului social. În consecinţă, autorul, preluând uneltele criticului, oferă o tălmăeire pe deplin plauzibilă a maladiei de care suferă eroul – exemplar pentru ceea ce autorul numeşte „un vag sentiment de vinovăţie: e un sentiment pur rusesc. Rusul nostru se simte totdeauna vinovat, fie că i-a murit cineva din familie, fie că s-a îmbolnăvit, fie că e dator cuiva, fie că el însuşi a dat cuiva bani cu împrumut… Ivanov vorb «ştie tot timpul despre un ştiu ce vină a lui şi acest sentiment sporeşte cu fiecare nouă lovitură. „Spre o asemenea translare în spectacol a ideii de vinovăţie înclină interpretul lui Ivanov

1 Din scrisoarea lui Cehov către A.S. Snvorin, din 30 decembrie 1888.

— Actorul E. Leonov în finalul spectacolului de la Teatrul Komsomolnlai Leninist – personajul cade secerat, în genunchi, în faţa publicului, repatind gestul lui Raskolaikov şi se oferă judecăţii lumii întregi. Sinucidere* se motivează scenic aici ca idee a vinovăţiei tuturor – ei, ceilalţi, trăiesc o existenţă iluzorie. Fiecare dintre ei şi-l dispută cu tot atâta neîndreptaţire

— Sarra (Anna Petrovna) îi solicită iubirea de altă dată, Saşa îl

vre» al ei, necondiţionat supus voinţei străine, mama Saşei vrea să i se înapoiese banii împrumutaţi, doctorul Lvov îl vrea „înger” revenit, împăcat, la o viaţă exemplară de familie, administratorul Borkin vrea să-l vadă însurat eu bogata Saşa, pentru a salva moşia ipotecata. Hărţuit din toate părţii*, Jvanovul nostru este, în accepţia regizorului Zaharov, *norma*, comportamentul firesc, obişnuitul considerat de ceilalţi drept *excepţie*, un obişnur nu lipsit, totuşi, de bunătatea şi curăţia unui Oblomov – sugerează T. Zabozlaeva. Vina tragică a personajului, ispăşită prin moarte, devine o rişti»-nire-dispută a lui Ivanov între cele două tabere – abulic-romanţioasi a Surrei şi a Saşei, practicist îngustă a lui Borkin, Zinaida Savişna Lebedeva.

...a doamnei Babakina, a l-ai Eosân et comp. Înţelegerea celor două tabere, dincolo de care ghicim prezenţa a doua linii stilistice (culoar» de vodevil, descripţie savuros realistă, earicată a personajelor d «fundal, pe de o parte, şi realitatea simbolică, vag aeriană, pe de altă parte), intervine în’s «e «a ce premerge finalul: alaiul nuntaşilor se înclină ceremonios în faţa nedu Meriril şi durerii prea mult încercatului Ivanov, Ivanov-omul, nu eroul, na M»sta – observă cu fineţe comentatoarea.1

Nu mai puţin inspirat se dovedea finalul spectacolului din 1975 de la Teatrul L.S. Bulandra, vizând inconştienţa şi vinovăţia colectivă – oaspeţii ameţiţi de băutură se rotesc fantomatic la jurul trupului prăbuşit al lui Ivanov.

Culpa hamletiană o încearcă Ivanov-Smoktunovski în spectacolul *i*» îi M.H.A.T. din 1977 – vina este aceea de a fi pierdut credinţa în rostul predestinării sale mesianice. Descins dintr-o cultură aristocratic-nobiliari, străină lumii ce-l striveşte cu neînţelegerea şi răceala ei, Ivanov hamleti-ze & ză în van şi singură Saşa, capricioasă şi răsfăţată, îl poate urma p «proroc. Pentru vina de a fi provocat, prin mândria sa nesăbuită şi răceai» de gheaţă, moartea Şatrei, Ivanov-Smoktunovski va aluneca ireversibil spre» moarte. Să arătăm în treacăt că teama firească a regizorilor şi actorilor iată de *Ivanov* o provoca, nu în ultimul rând, scena în care neurastenia personajului atinge apogeul: la sfârşitul penultimului act, reproşurile Sarrei îl scot

din minţi pe Ivanov; acuzat de minciună şi perfidie, acesta replici violent („Ca un ticălos” – va spune mai târziu doctorul Lvov). Din acest moment, astrul strălucitor al lui Ivanov va coborî spre moartea grotoso-monstruoasă: rănit în pântece, Ivanov-Smoktunovski se chirceşte pe p «4 «a

1 T. Zabozlaeva, op. ei!, p. 34.

În spasmele durerii agonice şi moare cu faţa în jos, una cu praful şi nimicir-eia. Eroul are parte de un sfârşit dezeroizaut, demascator, sancţioxiând degradarea idealului şi ruperea de viaţă. Programând, parcă, interpretarea lui Smoktunovski, Cehov defineşte neurastenia Lui Ivanov cu o limpezime ce nu lasă loc ambiguităţii: „Oamenii ca Ivanov mi sunt în stare să rezolse probleme, ci se prăbuşesc sub povara lor. îşi pierd cumpătul, dau din mâini neputincioşi, se enervează, se plâng, fac prostii şi, până la urmă, dau frâu liber nervilor slăbiţi şi zdruncinaţi, pământul le fuge de sub picioare şi ei intră în rândul celor «frânţi» şi «neînţeleşi»”.

Banalitatea neînţelesului Ivanov-Leonov, ca şi elitarisinul lui Ivanov-Smoktunovski, traduc fiinţarea dilematicului personaj în duelul (luat în sens bahtinian) cu lumea; neurastenia, boala secolului nostru, scrutată – medical – spun cercetătorii – de către doctorul Cehov în manifestările ei decadent-stranii, de neînţeles altfel decât pe fondul *decadeuce-ului* rusesc de la sfârşitul secolului trecut, împinge în prim-plan nevoia de motivare iealist-istorică, de reconstituire a spiritului epocii în detalii sugestive, aşa cum se întâmplă în spectacolul de la Leningrad, polemic faţă de cele invocate până aici. Sunete descinse de nicăieri, prevestitor-ameninţătoare, sunete amplificate nefiresc, acorduri disonant-haotice care apar şi se pierd în liniştea tensionată de aşteptare (prefigurând simbolistica auditivă a *Livezii cu vişini*, am spune noi), acţionează ca stimulator al stării de încordare nervoasă: Ivanov-Gorbaciov tresare la cel mai mic foşnet, cu o intensitate a simţurilor, exemplară pentru maladia de care suferă personajul.

Iritabilitatea exacerbată a lui Ivanov-Gorbaciov („Blazarea, apatia, oboseala şi istovirea nervilor sunt consecinţele inevitabile ale

unei excitabilităţi excesive, iar această excitabilitate este proprie, în cel mai înalt. jrad, tineretului nostru” – afirma tânărul Cehov în comentariul său apli-.: at piesei), în acord cu starea de spirit a epocii în care trăieşte, este neutralizată, domolită de pacienta şi stăpânirea de sine a eroului, trădând pe omul bine crescut, egal cu sine în toate împrejurările. Ivanov-Gorbaciov traversează drama însingurării intelectualului, nu, pur şi simplu, a omului, nu-trindu-se din contemplarea propriului eşec. „Ah, de-ai şti cât de obositoare şi de chinuitoare e viaţa pe care am trăit-o eu! Câte greşeli, câte nedreptăţi, câte absurdităţi!” – declară eroul nostru, mustrându-se pentru eroarea „grava eroare de a fi vrut să-şi trăiască viaţa altfel decât ceilalţi. A trăi altfel decât ceilalţi înseamnă, în cazul lui Ivanov, a se căsători cu Sarra, cea care şi-a părăsit de dragul lui familia şi credinţa, sfidând mentalitatea comună, a construi şcoli şi gospodării-model. Acum, la timpul rememorării, Ivanov-Gorbaciov încearcă dezamăgirea şi regretul după tinereţea irosită într-un activism fără sens (ceea ce îi atrăsese cândva admiraţia fanatică a Sarrei) şi tânjeşte după simplitatea unui ideal mai puţin tumultuos şi ostentativ, într-o comuniune mai intimă şi mai sinceră cu eul autentic.

Răul secolului se anunţă – epuizarea nervoasă se exteriorizează prin oboseală, apatie, blazare, alternând cu scurte perioade de febrilă agitaţie: „Încep o viaţă nouă!” – anunţă Ivanov, când Saşa, îndrăgostită nu de Ivanov, ci de misiunea ei „recuperatoare” (comentariul aparţine lui Cehov însuşi), îi declară iubirea. Complicaţiile sentimentale evoluând spre căsătoria cu Saşa Lebedeva, după moartea Sarrei, sunt poveri în plus pe umerii anti-eroului, grăbindu-i prăbuşirea. Fragilitatea coerenţei interioare a lui Ivanov reflectă echilibrul instabil al lumii în care îi este sortit să trăiască, moartea devenind astfel actul asumat al libertăţii morale recucerite.

Tipajul personajului central al piesei lui Cehov se vrea a fi concluzia la o întreagă serie de producţii literaro având ca obiect pe *omul melancolie* în varianta sa rusească, barând astfel inflaţia de scrieri pe o temă deja epuizată: „De mult nutream gândul îndrăzneţ să rezum tot ce s-a scris pâns acum despre oamenii care se lamentează şi s-o

plâng veşnic şi să pun stavila cu *Ivanov* al meu acestui gen de literatură". Operaţie temerară, cu efect radical, ce face din Cehov un poietieian nu numai al regenerării unor specii şi teme de la periferia marii literaturi, ci şi al discreditării unor motive şi teme, prin impunerea unui model-sinteză.

Cehov face şi re-face cu uşurinţă textul piesei *Ivanov*, modificările urmărind, în funcţie de solicitările „beneficiarului", schimbarea speciei dramatice înseşi. Istoria dramaturgiei cehoviene cunoaşte două variante distincte ale aceleiaşi piese: *comedia Iranov* (în patru acte şi cinci tablouri), jucată de Teatrul Korş din Moscova la 1887 şi scoasă de pe afiş la puţin timp după premieră, comedie a „omului fără calităţi", ce moare întâmplător după o existenţă întâmplătoare; sugestii caracterologice şi replici întregi din această variantă se recunosc în spectacolul cu E. Leonov în rolul principal... Oamenii de teatru spun că n-au mai văzut niciodată o reprezentaţie la care toţi spectatorii să fie atât de agitaţi, să aplaude şi să huiduiască şi că niciodată nu le-a mai fost dat să audă atâtea discuţii ca la piesa mea" – îi scria Anton Pavlovici fratelui său Aleksandr la 20 noiembrie 1887. Reacţia criticii profesioniste a fost violentă – nu au lipsit acuzaţiile de „pic să profund imorală", „bufonadă plină de glume deocheate", „umor de prost gust", „trăncăneală dezgustătoare", iar moartea lui Ivanov ar fi fost, nici mai mult şi nici mai puţin decât un „scandal public".1

Ce-l va fi determinat pe Cehov? a se întoarcă la text, scriind, de fapt, o nouă piesă? Probabil că orgoliul rănit al dramaturgului, dar şi autocenzura sever impusă, stimuli ce amână, sine die, operaţia. Piesa va suporta totuşi transformări de fond – în noua variantă aceleaşi situaţii devin, de nerecunoscut, căci acum Oehov scrie drama *Ivanov* (în patru acte şi patru tablouri), jucată de Teatrul Aloksandriński din Petersburg în anul 1889

1 Vezi LI. Tverdohlebov, K *tvorceskoi istorii piest „Ivanov"*, în *V tvor-cesicoi laboratorii Cehova*, p, 97 – 107, cu un mare succes, neobişnuit pentru un proaspăt debutant în dramaturgie. În *comedie* personajul principal se căsătorea cu Saşa, anunţând că, este „fericit şi foarte mulţumit", că totul „e bine, minunat chiar..." – până la moartea,

de neînţeles altfel decât o explica Cehov însuşi: „Ivanov moare pentru că nu poate suporta ofensa ce i s-a adus”. În *dramă* acelaşi personaj renunţă în ultima clipă la căsătoria cu Saşa, cerându-i tinerei sale logodnice „să sfârşească această comedie absurdă cât nu e prea târziu”.

Modificări esenţiale înregistrează îndeosebi poetica subtextului ceho-vian – dramaturgul se biznic pe capacitatea – neprobată, din păcate, până atunci – a cititorului de a percepe exact sugestia conţinută de replică. Reveniri şi corecturi repetate ale textului rostit de Sana (Anna Petrov-na) atestă tatonarea, deocamdată pe segmente de *text*, a ceea ce va deveni mai târziu un loc comun al tehnicii cehoviene, uşor recognoscibil chiar în afara întregului.

Autorul introduce o seamă de noi indicaţii de regie, menite să orientez mai precis mişcarea actorilor în scenă, căci nemulţumit fiind de jocul interpreţilor la premiera comediei *Ivanov* din 1887, Ctehov sesizase şi insuficienţa reperului regizoral; remarca cea mai frecventă este însă în a doua variantă *pauza* ca întrerupere a discursului personajelor, pauza servind la dezvăluirea mai completă şi mai autentică a emoţiei, procedeu poetic ce va fi preluat şi îmbogăţit în piesele următoare.

Prin distribuţia simetrică pe parcursul întregului text dramatic, *pauza* devine şi un procedeu compoziţional, iar *Ivanov* se impune ca reformă a construcţiei de subiect, în primul rând, prin funcţiile atribuite pauzei.

De ordinul experimentului în dramaturgie ţine şi maniera de concepere şi organizare a subiectului piesei. Mişcarea intrigii se constituie ca linie dramatică principală – nefericirea lui Ivanov – într-o capricioasă, şi savantă atingere cu liniile tematice secundare – nefericirea lui Şabelski, „idila” dintre Şabelski şi Babakina, petrecerea din casa moşierului Lebede?, episoade-verigi de subiect, aparent fără legătură cu Ivanov. S-a observa* că în prima variantă a piesei aceste linii tematice ocupau un loc apreciabil sporit. Autorul face, prin urmare, redumi semnificativ” pentru a păstra echilibrul necesar cu „evenimentele” propriu-zise: relaţiile dintre Ivanov şi Sana, evoluţia cuplului Ivanov-Saşa.1 Să citim aici un fenoiwn predilect al poeticii

cehoviene, aşa cum apare în piesa debutului pe sc-enă, întrufit de acum înainte, niciunde în piesele lui Cehov evenimentul capital nu va mai ocupa un spaţiu prioritar. Iată de ce scenele de gen lasă impresia urni autonomii relative faţă de ceea ce i se întâmplă lui Ivanov: în realitate, episoadele cu pricina sunt senine ale „urâtului vieţii”, ale existenţei de toate

1 Vezi A. Skaftîmov, *Piesa*... *Ivanov*” *v rannih reihil*: *l*, *iiah*, *în* A. Skafti-mov, *Nravstreiime iskaniia rus* & *kih pisatelri*, Izd-vo Ifudojestrennaia literatura, Moskva. 1072. p. 430 450.

zilele în curgerea ei imperturbabilă. Contemporanii lui Okov fuseseră deprinşi să găsească în savuroasele scene de gen o anume motivare psiho-fogicreulistă a viciilor, un fond satiric demascator, şi nu întâmplător reforma rehoviană la acest nivel al construcţiei de subiect a stârnit pentru multă rreme nedumerirea, dacă nu perplexitatea spectatorilor.

Experimentul dramatic existase, de la bnn început, în intenţia lui Cehov, dar reforma viza numai noutatea personajelor care ieşeau din matca unei caracterologii mult folosite până atunci: „l) ramaturgti contemporani îţi umplu piesele numai cu îngeri, cu ticăloşi şi bufoni: încearcă să găseşti asemenea elemente în toată Rusia! [...] Eu am vrut să fac pe originalul: a-am introdus în piesă niciun scelerat, niciun înger (deşi n-am putut să mă lipsesc de bnfoni), mici n-am acuzat pe nimeni, nici n-am apărat pe nimeni...” (Din scrisoarea către Al. P. Cehov, din 24 octombrie 1887.)

Prevenind asupra posibilei derute, fiindcă e greu de imaginat astăzi focul suscitat de o asemenea tipologie literară, scriitorul creează un personaj memorabil prin îngustimea concepţiei sale despre oameni. E vorba despre doctorul Lvov, exponentul „Opiniei publice”, purtătorul de cuvânt al punetn-lui de vedere preconceput, nociv prin eticheta ce exclude simţul nuanţelor: „Lvov judecă totul după un auumo şablon, este tendenţiozitatea personificată. Aplică fiecărui om şi fiecărei acţiuni acelaşi tipar învechit, judecând totul prin prisma ideilor sale preconcepute” – afirmă Cehov şi avem toate motivele să credem că aşa stau lucrurile. Cel pentru care lumea se împarte ia sfinţi şi ticăloşi îşi

asumă rolul de avocat al adevărului absolut, acuzându-l pe Ivanov de ticăloşie. Când murginitul doctor Lvov declară, emfatic, că îl cunoaşte pe preopinentul său, Ivanov-Gorbaciov îşi permite să iasă din normele bunei cuviinţe; iritat la culme de neghiobia prea tânărului doctor, Ivanov, necruţător, cinic aproape, enunţă adevărul despre imposibilitatea de a cunoaşte sufletul altuia: „Omule care te pretinzi inteligent, crezi că pentru a înţelege un om ca mine nu e nevoie de multă bătaie de cap. nu-i aşa? [...] Xu, dragă doctore, te înşeli amarnic! în fiecare dintre noi sunt prea multe angrenaje, şuruburi şi supape, pentru ca să ne putem face o părere pripită unul despre altul. Eu nu te înţeleg pe dumneata, dumneata nu mă înţelegi pe mine şi noi înşine nu ne putem înţelege asupră-ne”. Lvov există în piesă ca spunere a neadevărului despre Ivanov şi din acest punct de vedere doctorul Lvov nu este mai puţin un personaj de fundal decât încasatorul de accize Kosân – acesta rosteşte, când este provocat, ceea ce crede a fi adevărul întreg despre enigmaticul Ivanov.

Pecetluit prin moartea lui Ivanov, eşecul judecăţii premeditate despre oameni se întreţine cu mijloace ale teati f lui de până la Cehov – insul neînţeles se conturează ca personalitate dilematică în lungi monologuri, când replicile partenerilor de dialog nu fac decât să puncteze, din loc în loc, lunga tiradă a eroului confruntat cu sine. În absenţa protagonistului (scenele de gen), verdictul figurilor de fundal face şi mai verosimil adevărul – unie

— Al lui Ivanov. Nu renunţă Cehov nici la caracterizarea personajului central prin acţiunea, precară în evenimente, în cazul piesei de care ne ocupăm. Păstrându-se în cadrele *piesei bine scrise*, de unde preia mijloace de caracterizare verificate de generaţii întregi de dramaturgi, Cohov respinge înţelegerea omului ca personaj fixat pe o dominantă psihică şi exersează, deocamdată parţial, procedee ale construcţiei de subiect ce vor fi adâncite în piesele de maturitate. În măsura în care încălcarea codului la nivelul tipologiei personajelor aduce o schimbare, piosa *Ivanov* limpezeşte o manieră nonă şi originală.

VII. „ÎMPOTRIVA TUTUROR REGULILOR ARTEI DRAMATICE”.

Adevărata erezie a lui Cehov începe însă eu *Pescăruşul* (189G), dar ruptura de teatru canonic devine certitudine în piesele co-i urmează: *Unchiul Vanca* (1897), *Trei surori* (1900 – 1901) şi *Livada cu vişini* (1903 – 1904). Nu s-ar putea spune că noutatea dramaturgiei cehoviene ar fi trecut neobservată de către contemporanii scriitorului; încă de la premiera absolută a *Pescăruşului* pe scena Teatrului Aleksandriński din Petersburg, la 17 octombrie 189G, cronicarii şi recenzenţii s-au pronunţat cu destule rezerve, regretând, printre altele, „lipsa elementului scenic", „dezordinea dialogului", „caracterul difuz al compoziţiei şi fabulei". În afirma, printre altele, că „Pes*eăruşul* nu este. În niciun caz, o piesă, deoarece autorul ei a căzut în eroarea fatală de a confunda opera dramatică cu romanul". (A.R. Kughel (Homo Novus) în „Petersburgskaia gazeta" din 18 octombrie 189G) sau „Sunt unele observaţii colaterale şi de amănunt care trădează pe prozatorul obişnuit să scrie schiţe şi povestiri, dar şi pe dramaturgul neexperimeutat..." (I. laşin-ski, în „Birjevie novosti", 18 octombrie 1896.) Fără voie se atrăgea atenţia asupra unor clemente de tehnică novatoare care vor deveni tot atâtea prilejuri de satisfacţie din partea criticii, după ce Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko vor fi aflat cheia artei cehoviene în subtextul poetic.

Din păcate, prejudecata despre prioritatea prozatorului asupra dramaturgului Cehov va persista şi în elogiile ce răsplătesc reprezentaţiile cu piese cehoviene la Teatrul de artă din Moscova: „Cehov este mai stăpân pe arta sa în formele literaturii epice; ceea ce a creat în acest domeniu este, prin amploarea cuprinderii, mai important decât piesele sale" – scria Feodor Batiuşkov, unul dintre cei mai avizaţi comentatori ai operei cehoviene.1

Cuvântul fusese rostit: „curentul subteran", particularitatea stilistica esenţial nouă, atrăgea după sine atributul de „dramă statică", „dramă a stă

1 F.D. Batiuşkov, *Anton Pavlovici Cehov*, în *Istorila russhoi literaturi* pod redakţiei D.N. Ovseaniko-Kulikovskogo, tom V, Izd-vo Mir, Moskva, 1910, p. 212.

rilor de spirit", „dramă lirică", „dramă nouă", ca rezultat al

insatisfacţiei încercate de Cehov faţă de „poetica verificată” a dramei tradiţionale, faţă de schematismul acesteia, în dorinţa de a da iluzia de viaţă cu elemente dramaturgice noi.1 Reforma ambiţionează, prin urmare, instaurarea unui adevăr mai verosimil decât adevărul „fdiei de viaţă”, dat fiind că la efectul realist aspiră nu numai ultrarealiştii, ci şi curentele uerealiste, în numele unui realism mai cuprinzător.

Naturaliştii încercaseră, nu fără succes, să aducă pe scenă fluxul neîntrerupt al vieţii, pe omul-cel-de-toato-zilele, renunţând la momentele constitutive ale piesei canonice. Preocupat, ca şi Hauptmann, să construiască o dramă fără acţiune, Cehov îmbrăţişează formula teatrului static, dar are rezerve serioase faţă de balastul amănuntelor naturaliste. Pentru public – nu mai puţin pentru criticii de specialitate – experimentul lui Ilauptmann, ca şi piesa cehoviană, era de natură să producă perplexitate. Deranja, fără îndoială, abdicarea de la intriga şi conflictul tradiţional, ea şi frag-metitarismul scenic manifestat în episoadele care se succed cu o premeditată monotonie, aspirând la modelul iluzionismului total. La Hauptmann, de pildă, acţiunea propriu-zisă se consumă înainte de ridicarea cortinei, iar *atmosfera*, *stările sufleteşti* devin un substitut al subiectului.

La Ibsen rememorarea trecutului prin tehnica dezbaterii este o constantă definitorie; prinzând în conversaţie evenimentul consumat în trecut, prezentul acţiunii trece aproape neobservat, spre deosebire de drama tradiţionala a secolului al XIX-lea, unde acţiunea precumpăneşte. Prăbuşirea tragică a certitudinilor burgheze în societatea europeană de la sfârşitul veacului trecut constituie substanţa tematismului 5 r dezbaterea din dramaturgia lui Ibsen – arată Peter Szondi.2 Renunthid la diviziunea actului în tablouri şi scene, Ibsen introduce o noutate de ordin formal – linia tematică & dialogului se modifică fără a antrena schimbări de decor sau reorganizări ale grupului de personaje prezente în scenă, iar inovaţia are loc în consens cu nevoia, acut resimţită, de schimbare a tematicii.

Înnoiri ale formei dramatice menite să scoată teatrul european din stagnare cunoaşte şi teatrul lui August Strindberg – suprimarea actelor ca diviziuni ale textului dramatic se anunţă programatic în

Prefaţa la *Domnişoara Julie*; pe lângă „misiunea” de a menţine trează atenţia publicului, noua tehnică păstrează o tensiune dramatică nealterată de niciun fel de întreruperi ale discursului.3

1 Vezi A.S. Skaftîmov, *K voprosu o principah postroeniia pies A.P. Cehova*, în A.S. Skaftîmov, *Nravstixmiie Uhaniia nisskih pisatelei*, Izd-vo Hudi ipstrennaia literatura, Moskva, 1972, p. 404 – 433.

2 Vezi Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Ed. Suhrkamp.

Frankfurt am Hain, 1969, p. 32.

3 August Strhidberg, *Teatru*, în româneşte de Yaleriu Munteanu.

Editura Univers, Bucureşti, 1973; p. 108.65

5 – Opere, vol. I – A.P. Cehov

Discontinuitatea compoziţiei dialogale este mecanismul pe care Cehov îl preia ca procedeu ce fusese exersat de dramaturgii naturalişti, atribuindu-i noi valenţe expresive. În comparaţie cu programul naturaliştilodialogul capătă la Cehov o motivaţie mai complexă, păstrându-şi funcţia primordială de producere a impresiei de verosimil, de „aidoma ca în viaţă”.

Discontinuitatea înseamnă – în piesa lui Cehov – o întrerupere a temei de conversaţie, alunecarea ei într-un solilocviu al personajului – astfel eroul se izolează în propria-i singurătate consonantă cu solitudinea partenerilor de aparent dialog: „*Liubov Andreevna*: Nu pleca, te rog! Când eşti aici, îmi pare totul mai vesel… (Pauză.) Tot aştept să se întâmple ceva. Parcă mi-e teamă că se dărâmă casa peste noi… *Gaev* (foarte îngândnrat): Dubleu în colţ… croazeu la mijloc… *Liubov Andreevna*: Multe păcate mai avem! *Lopahin*: Ce păcate? *Gaev* (luând o caramea): Se zice că mi-am cheltuit toată averea pe caramele… (Râde.) *Liubov Andreevna*: Da, multe păcate!… Totdeauna am risipit banii ca o nebună şi m-am căsătorit cu un om care făcea numai datorii. Soţul meu bea îngrozitor. A murit din cauza şampaniei. Din nefericire, m-am îndrăgostit de un altul şi m-am dat lui, dar tocmai în acea vreme, o primă pedeapsă m-a izbit ca o măciucă în creştet: băieţelul meu s-a înecat, uite colo, în râul acela! Atunci am plecat în străinătate, am plecat ca să nu mă mai întorc niciodată şi să nu mai văd

râul ăsta. Am fugit cu ochii închişi, deznădăjduită… Dar el m-a urmărit fără milă, nu m-a cruţat. Am cumpărat o vilă lângă Menton. Acolo s-a îmbolnăvit. Trei ani n-am ştiut ce-i odihna, nici ziua, nici noaptea. Mi-am sleit puterile căutându-l, mi s-a uscat sufletul. Anul trecut, când am vândut vila ca să plătim datoriile şi am plecat la Paris, el mi-a luat totul şi m-a părăsit pentru alta. Am încercat să mă otrăvesc… E aşa de stupid şi aşa de ruşinos… Apoi, dintr-odată, mi s-a făcut dor de Rusia, de ţara mea; mi s-a făcut dor de fata mea… (îşi şterge lacrimile.) Doamne, Doamne, Sudură-te şi iartă-mi păcatele! M-ai pedepsit destul! (Scoate o telegramă din buzunar.) Am primit-o astăzi de la Paris. E tot de la el. Mă roagă să-l Iert şi să mă întorc. (Rupe telegrama.) Parcă se aude o muzică undeva. (Ascultă.) *Gaev*: E faimoasa noastră orchestră evreiască. îţi aminteşti: patru viori, un flaut şi un contrabas. *Liubov Andreevna*: Tot mai există? Ar trebui să-i chemăm odată la noi şi să dăm o petrecere. *Lopahin* (trage eu urechea): N-aud nimic. (Cântă încet.) Pentru bani, nemţii fac din rus franţuz. (Râde.) Aseară la teatru am văzut o piesă tare nostimă…”

Desăvârşind modelul lui Ibsen şi Strindberg, dramaturgul rus renunţă la divizarea actului în tablouri şi scene, iar secvenţele de discurs teatral tonexate muzical se organizează pe stări de spirit fluide. Unitatea şi coerenţa întregului o asigură, prin urmare, atmosfera unică, cehoviană, am lice, de stagnare într-un prezent continuu; în felul acesta se face mai uşor perceptibilă mişcarea conştiinţei personajului de la o stare vagă la una plină, ascerjsiune urmată de căderea în rutină, resemnare şi vid, cădere

’66

Înnobilată totuşi de aspiraţia spre înalt. În simpla rostire a litaniei monologice despre un viitor edenic, prea puţin credibil, personajul cehovian află potente de balsam.

Starea de spirit devine tonalitatea dominantă a piesei cehoviene, aşa cum o descifrează Konstantin Stanislavski şi Vladimir Kemiroviei-Dan-cenko în montarea dramaturgiei lui Cehov la Teatrul de artă din Moscova. Oi doi regizori propuneau un stil de interpretare diferit de manierismul viziunii scenice de la Teatrul Aleksandritiski din

Petersburg, subordonând toate elementele cadrului scenic unei coerenţe centrate pe *starea de spirit*, cu distincţia de rigoare între atmosfera întregului act şi *starea de spirit* a personajului.

Reforma *Pescăruşului* („Am terminat piesa. împotriva tuturor regulilor artei dramatice, am început-o *forte* şi am terminat-o *pianissimo*" – relata succint autorul în scrisoarea adresată lui A.S. Suborin, la 21 noiembrie 1895), reforma *Pescăruşului*, deci, şi-a găsit interpreţii ideali în trupa Teatrului de artă; succesul, fără precedent în acei ani, aducea la premiera din 17 decembrie 1808 o noutate a viziunii regizorale, o notă de imprecizie, nespus şi aluziv mai convingătoare şi mai expresivă decât concreteţea cvasinaturalistă a elaborărilor ulterioare, o structurare puternică a operei dramatice, comparabilă ca rigoare cu prozodia genului liric ori cu organizarea lucrării muzicale. Armonia piesei cehoviene, aşa cum au tălmăcit-o pentru scenă cei doi corifei ai Teatrului de artă, era o unitate a operei, resimţită în toate straturile structurii dramatice. Contrar aşteptărilor, senzaţia de atmosferă învăluitoare („subtextul poetic", „curentul subteran") provine dintr-o detaşare deliberată, nefiind nici confesiune nondiseursivă, nici comunicare de trăiri ale eului liric. Chiar în *Pescăruşul*, cea mai „autobiografică" dintre scrierile lui Cehov, cu momentele sale de efuziune lirică, obiectivarea este mai pregnantă decât autodezvăluirea eului creator.

Ca lecţie asimilată original de Cehov, subtextul poetic dobândeşte o altă motivare decât la simbolişti: destinului implacabil, „tragicului cotidian" presimţit într-o apăsătoare aşteptare la Maeterlinck îi corespunde în piesa cehoviană ironia tragică a vieţii, hazardul care acţionează asupra „victimei", suprematie a arbitrarului. *Soarta* apasă asupra personajului ca presiune a lumii duşmănoase, incompatibile cu aspiraţiile „eroului", dar şi ca dezorganizare a sufletului – ne-o spune Northrope Frye. Situaţia fără ieşire îl predestinează inevitabil eşecului; tragică este ispăşirea – pentru un păcat de care este şi nu este vinovat, deoarece personajul este şi el o făptură omenească, mult prea omenească. Ironia ţine de hazardul loviturii pe care destinul o aplică „ţapului ispăşitor", „pharmakosul"

arhetipal; tragică este situaţia celui aruncat într-o lume a nedreptăţii ca dat existenţial, şi ingenuitatea îi atribuie demnitatea şi nimbul figurii clasice, dincolo de care se lasă ghicit sacrificiul antic. Dacă la Kafka sau Beckcttvictima este vinovată numai prin faptul că aparţine speciei umane, împărtăşind, fără drept de apel, parte din păcatul adamic şi expiind apoi în moarte, „pharmakosul" din comedia cehoviară n-ar putea întru totul respinge vina de a fi ceea ce este, fiindcă la neputinţa speciei se adaugă uşurinţa copilărească, nepăsarea cu care ignoră primejdia, flecăreala şi claustrarea în false iluzii ca stratageme ale eternei animări. Şi optimismul edulcorat «1 veşnicului student Trofimov, şi practicismul proaspăt îmbogăţitului Lopahin, două faţete ale aceleiaşi erori de calcul, nu fac decât să întârzie cu o clipă pedeapsa – înstrăinarea livezii cu vişini, Cât despre doamna Ranevskaia, penitenţa ei va să ascundă un păcat real, un trecut vinovat de care pomeneşte Gaev: „[...] n-a fost prea virtuoasă. Are mult suflet, bună, drăguţă, o iubesc foarte mult, dar oricâte circumstanţe atenuante am născoci, trebuie să recunoaştem că e o femeie vicioasă. Lucrul ăsta se simte până în cele mai mărunte mişcări ale ei". Predestinat nenorocului, personajul cehovian nu se poate disculpa – şi nici nu vrea să o facă – pentru vina de a fi aşa cum este: „*Liubov Anăreevna*: Iubirea e ca o piatră care-mi stă legată de gât şi mă trage la fund, dar vezi, eu iubesc piatra asta şi nu pot fără ea. (îi strânge mâna lui Trofimov.) Nu mă judeca rău, Petea. Mai bine taci şi nu spune nimic...". Numai că ceea ce i se întâmplă în această lume căzută în păcat nu are greutatea zguduitoare a adevăratei, ireparabilei pedepse: pierderea livezii, aşteptată cu încordată emoţie, coboară tensiunea la o ispăşire întâmpinată ca eliberare şi tot victimele o recunosc într-un elan candid, pentru ca, în actul al IV-lea, al tuturor plecărilor şi promisiunilor serafice, acelaşi personaj să declare: „Da, într-adevăr, m-am mai liniştit", iar Gaev: „Într-adevăr, acum totul e bine. Până la vânzarea livezii cu vişini ne frământam, sufeream. Apoi, când lucrurile s-au hotărât şi nu s-a putut schimba nimic, toţi ne-am liniştit, ba ne-am şi înveselit..." Ce fel de execuţie să fie aceasta, când victimele nu ezită să recunoască faptul că penitenţa le face bine? Livada este, de fapt, un

motiv explicabil, din punct de vedere psihologic, ca transfer ce proiectează aspiraţia asupra unui spaţiu securizat de puterea amintirii. Astfel nedumerirea spectatorilor (care „nu puteau înţelege de ce vânzarea livezii cu vişini înseamnă o atât de mare nenorocire pentru Ranevskaia... Pentru ea, ca şi pentru spectator, livada cu vişini rămâne în dramă un motiv la fel de nemotivat, ca şi Moscova pentru cele trei surori". 1) s-ar risipi, acceptând ideea că motivul are o aură de irealitate şi când este inserat într-o ţesătură trainică a motivelor reale, cotidiene, „realiste"; în loc să tulbure ordinea prin incompatibilitatea sa, noul şi straniul motiv se neutralizează pentru a deveni la fel de real (citeşte: verosimil), ca şi celelalte.2

După logica noului gen dramatic, ceea ce părea absurd, ilogic, ireal în raport cu textura realistă a contextului îşi capătă motivaţia ca semn at viziunii ironice care luminează substanţa tragică a piesei cohoviene. După standardele mimesisului realist, motivaţia pieselor ar fi necouvingutoare; după modelul *cehovian* însă, structura devine perfect logică, deoarece nouă, fundamental nouă, este modalitatea de a proiecta lumini ciudate, diferite, asupra aceluiaşi obiect: victima supusă neşansei, când pedeapsa însăşie şi nu e pedeapsă. Şi iată că tragicul dobândeşte involuntar o tentă ironică şi din interferenţa celor două contrarii ce, în condiţiile parităţii clasice a genurilor literare şi a mentalităţilor de receptare, s-ar distruge reciproc, rezultă o esenţă nouă – „farsa tragică" sau „drama comică" sau „comedia absurdă" sau „comedia amară" sau „tragicomedia" 1 care şi-i asociază, ca precursori pe Cehov şi Pirandello. Dacă la cel din urmă tragedia se regăseşte în farsă ca „proiecţie a umbrei asupra propriului corp, umbre caraghioase ale fiecărui gest tragic" 2, la Cehov ironia sugerează valoarea supusă distrugerii, îl o aceasta *pescăruşul ucis din întâmplare*, *livada*, *sub lovituri de topor* sau *cerul semănat cu diamante*. Agentul distrugerii, jocul incert-învă-lnitor al fatalităţii ia chipul domestic-jovial al lui Lopahin, el însuşi nedumerit de soarta prielnică, al stupid-vulgarei Nataşa, intrusa în casa celor trei surori, al lui Trigorin, „înşelătorul" prea încrezătoarei Nina Zarecinaia, „beletristul" pătimind el însuşi, cu supunere şi ambiguă plăcere, de teama alunecării în rutină. În

caruselul *Pescărușului* distrugerea pândește – pedeapsă venind de nicăieri – „victima” ce nu crede îndeajuns în puterea talentului. Se instituie astfel o modalitate de demitizare a destinului absurd, formă de ironie care solicită senzația de nemișcare, menită să acorde și mai multă rezonanță iminentului eșec al personajelor, „un statis de acțiuni greu de realizat în teatru. În acele pasaje din Cehov, în special în ultimul act din *Trei surori*, în care personajele se retrag unul câte unul în ființa lor subiectivă, asemănătoare unei închisori, ne apropiem cel mai mult de ironia pură, în măsura în care teatrul poate s-o exprime” 3, fără ca aceasta să treacă în cruzime, persiflare sau sarcasm al ridiculizării. Prăbușirii ca substanță tragică a pieselor cehoviene i se aplică o viziune comică, cele două momente – tragic și comic – nefiind coexistente, ci un proces unic.4 Față de absurdul în care se consumă existența personajelor sale, Cehov adoptă atitudinea ironistului tandru și înțelegător, iar indicațiile referitoare la genul pieselor, derutante la o primă – și nu numai la o primă – vedere, susțin modernitatea „tragicului care devine comic”, a „comiâL-.S. – Vâgodski, *Psiholog ia artei*, traducere de Inna Cristea, Editura Univers, București, 1972, p. 302.2 *Ibidem*, p. 303.

Vezi Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. 1, Editura Eminescu, București, 1973, p. 345 – 439.2 Leonida Teodorescu, op. cit., p. 267.

3 Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Domnita Sterian și Mihai Spăriosu, Editura Univers, București, 1972, p. 360.4 Vezi Leonida Teodorescu, op. cit., p. 215 – 216.

entul tragic”, ambiguitatea regăsinda-se în subtitluri: *Ivanov* este o „drami în patru acte” (*dramă*, *așadar*), cu toate că inițial se intitula *comedie*; cuvântul a fost șters *apoi* și înlocuit cu *dramă*. *Pescărușul*, „o comedie în patru acte”, se degradase la prima reprezentație „într-o comedie lejeră, de genul farsei”; la eșecul *Pescărușului* contribuise orizontul de așteptare al publicului care a venit să vadă o comedie, să se distreze în compania actriței de comedie E. Levkeeva, în beneficiul căreia se și dădea spectacolul. Și iată cum înclinația spre amuzament a unui public neavizat a pricinuit insuccesul

unei piese ce avea să aştepte încă doi ani pentru a impune definitiv *piesa eehoviană* ca unitate inconfundabilă. Va fi contribuit la înşelarea aşteptărilor unui public neevoluat şi... indicaţia de *comedie* prezentă pe afiş, factor neluat în seamă de istoricii teatrali.

Evitând, prudent, denominarea tradiţională, Cehov îşi subintitulează *Unchiul Yama* – „scene din viaţa la ţară în patru acte", sugestie care vine, bănuim, dinspre dramaturgia lui Turgheniev.

Observând că în actul al treilea interpreta Soniei – în spectacolul cu *Unchiul Yanea* la Teatrul de artă – îngenunchează şi sărută mâna tatălui său (sugestie regizorală a lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko), Cehov refuză gestul, apăsând pe neaderenţa la dramă: „*Unchiul Yanea* nu este o dramă, întrucât tot sensul acţiunii şi întreaga dramă se petrec în sufletul omului şi nu în manifestările lui exterioare. Drama a existat în viaţa Soniei până în acest moment, ea va exista şi mai târziu, aici e un simplu episod, urmarea împuşcăturii. Iar împuşcătura nu e o dramă, ci o întâmplare".

Consecvent în a susţine că drama personajului nu se cere exteriorizată dramatic, Cehov recomandă cu insistenţă stilul rezervat de interpretare, în acord cu ironia tragică ce refuză patetismul manifestării. În corespondenţa lui Cehov apare de peste douăzeci de ori notaţia că *Trei surori* este o *piesă*, nu *dramă*, pentru ca *Livada cu vişini* să fie, în intenţia autorului, *o piesă veselă*, cu roluri comice („Până la urmă, în loc de dramă mi-a ieşit o comedie, pp alocuri chiar o farsă" – şi după premieră: „De ce pe afişe şi în anunţurile din ziare piesa e denumită cu atâta insistenţă dramă?") Se denunţă astfel înţelegerea deformantă, vizând piesa iconoclastă, cu o perspectivă a autorului ironică, neparticipativă, fără a fi intolerantă Bău distrugătoare.

Viziunea ironică ce luminează substanţa tragică a piesei cehoviene, unde „eroii" sunt egali cu spectatorii – fiinţe din acelaşi aluat cu dânşii – va sublima într-un tip de reacţie a contemplatorului, distinctă de ceea ce fuseseră până la spectacolul pe text de Cehov dispoziţiile receptive (numite astfel de Hans Robert Jauss1 şi anume: identificarea simpatetică cu plă

1 Vezi Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică*

literară, traducere de Andrei Gorfoea, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 276 – 288.

cerea, suferinţei (tragicomice) a celor de pe scenă; identificarea catliartică cu „eroul" aflat la strâmtoare, de care el, „eroul", are vag cunoştinţă sau o ignoră inconştient. Este, de fapt, o formă de implicare insolită a spectatorului/ lector în trăirea personajului tragicomic; controlul precis şi strict al reacţiei auditorului ca implicare şi ciudată distanţare este cuprins în recomandarea autorului însumi, nu o dată repetată actorilor, de a nu traduce literal remarca regizorală (din text) a „râsului printre lacrimi": „La mine veţi întâlni adesea indicaţia «printre lacrimi», dar aceasta nu arată decât o dispoziţie a personajului, nu lacrimi". Starea ambiguă a „eroului" tragicomic se transmite ca atitudine şi „privitorului ca la teatru", dar efectul estetic scontat este acela de a-l face să sufere fără să verse nicio lacrimă şi să se amuze pe seama personajului fără să râdă. O simplă, imperceptibilă schimbare de focalizare şi „eroul" se degradează în clovn, iar trecerea de la „râs" la „lacrimi", de la meditaţie la nepăsare şi voie bună are ceva din atracţionul păpuşii cu un repertoriu limitat de gesturi, ieşind din cutia păpuşarului (autor) ca minată de un resort pentru a-şi debita „numărul": „*Char-lntla Ivanovna* (gânditoare): Paşaportul meu nu e în regulă, de aceea nici nu ştiu câţi ani am şi mereu mi se pare că sunt încă tânără. Când eram mică, tata şi mama treceau de la un bâlci la altul şi dădeau reprezentaţii foarte frumoase. Eu făceam saltul-mortal şi alte diferite figuri. Când au murit tata şi mama, m-a luat o doamnă, o nemţoaică, care mi-a făcut educaţie. Aşa. Apoi am crescut şi m-am făcut guvernantă. Dar de unde sunt eu, cine sunt eu – nu ştiu... Cine sunt părinţii mei? Poate că n-au fost căsătoriţi niciodată? Habar n-am. (Scoate din buzunar un castravete şi-l mănâncă.) Nu ştiu nimic. (Pauză.) Am atâta nevoie să vorbesc cu cineva şi n-am cu cine... Nu am pe nimeni... *Epihodov* (cântă din chitară): «Nu-mi pasă de lumea-nvrăjbită, de fraţi şi vrăjmaşi nici că-mi pasă...» Ce plăcut e să ciuţi din mandolină! *Duniaşa*: Asta e chitară, nu e mandolină! (Se uită în oglindă şi se pudrează.) *Epikodov*: Pentru un nebun îndrăgostit e o mandolină. (Cântă.) «Când dragostea mi-e împărtăşită de-a inimii

aleasă.» (laşaâi ţine isonul.) *Charhtta Ivanovna*: Groaznic mai cântă oamenii ăştia... Ptiu! Ca şacalii!” Când declaraţia personajului-marionctă riscă să devină patetică, un fel de confidenţă ce poate stârni compasiunea sentimental-solidară a spectatorului, intervine replica disonant-vodevilescă a lui Epihodov – nu alt clovn cehovian –, susţinută, în ton de farsă, de lacheii Duniaşa şi laşa şi atunci impresia de serioasă meditaţie se destramă imediat; personajul Charlotta Ivanovna iese din rolul de melodramă al copilului părăsit pentru a redeveni păpuşa menită să-i distreze pe ceilalţi; primejdia angoasei a trecut, şi surpriza (provocarea) publicului prin reveria personajului elovnesc s-a dizolvat în plăcerea de a-l vedea pe bufon exersându-şi funcţiunea sa ilară.

P este „marfa tragedie a cotidianului cenuşiu, unde locul raţiunii îl ocupă trivialitatea atotputernică a filistinului provincial” – l-am citat pe unul dintre cronicarii teatrali contemporani cu Cehov, comentând spectacolul cu *Unchiul Vanca* la Teatrul de artă – Oehov proiectează o viziune ironică. Platitudinea însă, banalul ca semn al totalităţii tragicomice, se insinuează în text după ce se va fi conformat unei selecţii poetice, combi. natorie foarte severă, similară structurii muzical gândite. La o lectură în cheie concret-naturalistă, căci astfel a fost regizată *Livada cu vişini* la Teatrul de artă, cu o abundenţă de amănunte familiaro spectatorului de atunci, fidele unei localizări social-istorice previzibile, regizorii s-au simţit obligaţi să completeze conţinutul vag-referenţial, enigmatic uneori, al informaţiei din text cu detalii caduce; explicitarea a dăunat piesei ceho-viene, plictiseala ca stare de spirit degenerând în monotonia resimţită din stal ca improprie spiritului cehovian. Reproşul – celebru – al lui Meycr-hold – la adresa manierei de a-l interpreta pe Cehov la Teatrul de artă viza tocmai imitarea realităţii în cele mai mici detalii, cu accesorii de buta-lorie şi sonorizare ţinând de *adevărul inutil* (Valeri Briusov l-a numit astfel). La o analiză mai atentă se revelă faptul că stratul realităţii disimulează un principiu poetic de construcţie, sub acţiunea căruia textul dramatic devine semnificativ prin el însuşi. Muzicalitatea dramaturgiei cehoviene, la care se referă VI. Nemirovici-Dancenko,

Dmitri Şostakovici şi Boris Asafiev, Andrfi Manrois şi Thomas Manii, cei care găseau afinităţi elective între Gehov şi Ceaikovski, nu este o muzicalitate propriu-zisă, ci armonia ca element constructiv ce ţine de poeticitatea textului. „Vibrând” muzical, toate verigile constitutive se adună şi, prin atmosferizare poetică, platitudinea, plictisul existenţial ca stare de spirit dominantă în piesă capătă acces la poezie, *Oimd am cum este el* pătrunde în poezia cehoviană, purificat de viziunea învăluitoare a impreciziei, când peste lucruri şi oameni pluteşte tonalitatea unică a atmosferei.

Dacă la începutul carierei, în perioada colaborării la presa umoristică, Cehov exersa în desenul personajului de farsă, detaşând prin îngroşare trăsăturile esenţiale, şi rezultatul era *masca* în descendenţă gogoliană, *masca* ce ascunde omul impnnând generalitatea, ulterior accentul se deplasează pe individ. Eroul notipic este acum plasat într-o ambianţă a semnificativului şi incidentalului, iar concomitenta de acţiune a celor două principii are puterea de a sugera caracterul dezarticulat, haotic, al lumii care şi-a pierdut coerenţa, în virtutea caracterului netipic şi a individualităţii incidentale, personajul cehovian păstrează o zonă de „nespus” până la capăt, a imponderabilului care îl apropie de personajul lui Proust – regăsim aceeaşi proiecţie a conştiinţei, reînviere a memoriei involuntare, din dorinţa de a prinde realitatea lăuntrică, mai adevărată, mai obiectivă – credea Proust – decât realitatea celor mai aprigi realişti.

În creionarea personajului său Cehov se află mai aproape de Turghe-nâev decât de Tolstoi, tuşele energic trasate fiind contrare manierei discret aluzive, în concordanţă cu psihologia „eroului”, deci mai mult sugerată decât reprezentată. Să nu uităm că mobilitatea stărilor tranzitorii, ca disocieri alo sentimentelor în senzaţii şi vibrări ale dominantei psihice, exclude conturul precis, modeleul viguros al personajului tolstoian. Nuanţele dominantei de care vorbeam creează, prin reflexele pe care le trimit, iluzia unei permanente curgeri şi a contopirii fragmentelor – personaje sau elemente de cadru – în unitatea de ton şi atmosferă. Difuzia şi transparenţa stărilor de spisit

au acreditat chiar ideea dizolvării complete a individualităţii personajului în tonalitatea unică.

Ciclul de povestiri *Oameni posomorâţi* denotă un interes ciudat, din punctul de vedere al esteticii realiste, pentru *posomorala* ca stare de spirit ale cărei manifestări particulare iau înfăţişări diverse şi aparent fără legătură între ele: „Aceste povestiri sunt anoste, plictisitoare ca toamna, uniforme ca ton, iar elementele artistice sunt amestecate cu cele medicale" – suna comentariul, zgârcit în autoelogii, al autorului într-o scrisoare adresată lui Piotr Ilici Ceaikovski, la 12 octombrie 1889, solicitându-i permisiunea pentru ca volumul să-i fie dedicat lui, compozitorului. Într-adevăr, profesorul din *o tnllmplare banală* şi birjarul din *Criză de nervi* sunt uniţi prin fire nevăzute, ca ipostaze ale aceleiaşi dureri înăbuşite, amărăciune fără leac ce nu ţine cont de stratificările sociale şi exclude, prin urmare, şansa de a folosi personajul cu valoare de generalitate. Deşi modeleul este în mare parte punctat, individualitatea personajului tragicomic nu se pierde complet, aşa cum credeau impresionista, ci îşi păstrează totuşi conturul real. Cauza o aflăm în distribuţia egală a accentelor, care nu duce la diso-luţia personajului. Dinamica interioară a eului şi fluiditatea stărilor psihice nu contrazic, orice ar fi, personajul ca entitate structurată pe o anume dominantă, când metamorfoza se păstrează în limitele credibilităţii psihologice. Piesa cehoviană este o perpetuă explorare a personalităţilor alternante care compun conştiinţa omenească. Aproximarea „eroului" se constituie ca sinteză a monologului interior, a dialogului şi comentariului din aşa-numitele indicaţii regizorale. Aparteul, candid, luminează la Cehov doar o parte din nedumeririle personajului, iar conul său de umbră este tulburat de fascicolul „demascator" al impresiilor celorlalţi, căci personajul trăieşte mai întâi în reprezentarea lui de către cei din jur. Sorin, de pildă, în *Pescăruşul*, lansează tema de conversaţie a enigmei lui Trigorin, provocând comentariile martorilor: „Spune-mi, te rog, ce fel de om e romancierul ăsta? Nu pot să-l înţeleg. Tace mereu". Entuziasmului de început îi face loc scepticismul, întrucât imaginea personajului proiectat în conştiinţele străine întreţine enigma; intervin

corecţii care, nici ele, nu anulează întrebarea.

Refuzând ataşarea definitivă la o opinie sau alta, personajul se configurează ca aparenţă doar, şi atunci intervine privirea aţintită asupra sinelui, monologul interior care corectează judecăţile probabile: „Mă simt ca o vulpe hărţuită de câini” – se confesează personajul. Spaima de a rămâne numai un scriitor bun, rutinat, ce nu poate rivaliza cu corifeii literaturi}, repetă, în termeni aproape identici, gândul lui Cehov însuşi: „Drăguţ şi scris cu talent – şi nimic mai mult”. „Nu mă plac ca scriitori” – exclamă, cât pentru alţii, cât pentru el însuşi, Trigorin.

Şi Cehov, nu mai puţin decât personajele sale, este un personaj enigmatic, deschis spre confesiune, dar gata oricând să se retragă în solitudine şi sceptică privire spre alţii.

VIII. DUPĂ CEHOV

Trecută prin filtrul lecturilor cuminţi sau înnoitoare, prin trădări şi încrâncenate bătălii pentru puritatea literei, după ce a cunoscut, pe rând, negarea violentă şi succesul răsunător, opera cehoviană îşi reconfirmă modernitatea şi în teritoriul literar românesc, acum, după mai bine de opt decenii de la moartea scriitorului. Pentru a putea vedea în ce măsură se poate vorbi de ecoul scrisului celiovian în conştiinţa literară românească, este necesar un cât de sumar tur de orizont asupra traducerilor ca formă a interesului critic.1 Încercând să ne plasăm, printr-o reconstrucţie mentală, în contemporaneitatea românească a lui Cehov, vom constata că, la apariţia lor, primele traduceri veneau în momentul când accesul la original era, prin forţa lucrurilor, redus, informaţia literară datorându-se, în majoritatea cazurilor, intermediarului francez; în ultimul deceniu al secolului trecut, volume cu traduceri franceze din Cehov nu existau, cu excepţia antologiei *Les conteurs russes modernes*, Ed. OUendorf, Paris, 1805, care cuprindea şi povestirea *Duşmanii*. Primul volum – A. Tehekhov, *Li’s moujiks* (trad. par D. Roche, Ed. Perrin, Paris) – apare în 1901, în timp ce versiunile în limba germană se succed, încă din 1890, cu harnică frecvenţă. Este de prestipns, prin urmare, că traducerile se efectuau de către puţinii cunoscători de limba rusă, direct din original,

cum nu ezită să precizeze semnatarii (cu sau fără pseudonim), întreprinzători merituoşi, dar fără har literar, *Svif.*, T. Nether, D. Goldenbaum, Katoc, Luca Brândză

1 Despre receptarea operei lui Cehov în România s-au scris studii şi articole laborios documentate, cu ocazia centenarului naşterii scriitorului rus: Tatiana Nicolescu, *Opera lui A.P. Cehov în România*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor”, anul VIII (1959), nr. 3 – 4, p. 491 – 61G; Tatiana Nicolescu, *Dramaturgia lui Celwv în România*, îl „Limbă şi literatură”, IV (19G0), p. 1G7; Tamara Cane, *Celwv şi literatura română*. În „Gazeta literară”, anul VII (1900), nr. 5 (307), din 28 ianuarie; *Trhthh, en Roumanir (1895 – 1900)*. *Biblionraphie liberaire selective*, par Georere Baiculescu, Editions de 1 Academie de la République Populaire Roumaino, Bucarest, 1960. O informaţie detaliată oferă şi lucrarea Tatianei Variau… *Aspecte ale procesului pătrunderii dramaturgiei lui Celwv în România piuă* I» *1944*, în „Studii de limbă, literatură şi metodică III”, Universitatea „Babeş-Bolyai”, Catedra de filologie slavă, Cluj-Napoca, 1980, p. 170 – 18 tJ.

Gh. D. Belinschi, G. Carp, alături de scriitorii Şt. Basarabeanu, N. Dună-reanu, M. Sevastos. Specificarea că se lucrează „din ruseşte” vrea să-i deosebească de cei care traduc prin mediere germană – unele schiţe şi „momentu’” (*Mnemotehnic* la Basile Lupu, pentru *Cronologie vie*; *Hapciu*! la I. Botez, pentru *Moartea unui slujbaş*) calchiază titlurile atribuite de traducătorii germani respectivelor texte; un ins mai original, pe numele său Miluţa Simion, anunţă, la 1910, că a tradus o *dramă* din limba… esperanto.

Zece schiţe umoristice, bine alese din mulţimea povestirilor scurte scrise de Cehov între 1881 şi 1887, apar în anul 1895, în paginile revistei „Lumea nouă ” din Bucureşti, în traducerea Sofiei Dobrogeanu-G-kere» (sub pseudonimul S.D.), într-o perioadă când tot aici, în oficiosul partidului socialist, Gherea publica patru foiletoane despre obiectul, calitatea şi dificultăţile actului de traducere.1 Piese de rezistenţă ale umoristicii ceho-viene – *O faptă rea* (*Nedobroe delo*), *Fiica Albionului* (*Boci AVU – onu*), *Moartea funcţionarului* (*Smerv cinovnika*), *O operă de artă* (*Prokvedenie iskusstra*), *Prea de lot*

(*Peresolil*), *O dramă* (*Drama*) atestă, în varianta Sofiei Dobrogeanu-Gherea, bun-gust şi o fluenţă onorabilă a frazei, fără a fi scutite de abrevierile originalului, intrate în obişnuinţa traducerilor de atunci, ca şi de unele greşeli provenind din insuficienţa cunoaştere a limbii ruse (*usad ba* = conac este dat drept toponimic şi ortografiat cu majusculă). Peste decenii Sofia Dobrogeanu-Gherea îşi va aduna traducerile între coperţile a trei volume, incluzând şi alte tălmăciri tipărite de-a lungul anilor în „Adevărul literar şi artistic", cu modificări neînsemnate faţă de prima publicare: A. Cehov, *Nuvele*. Traducere de Sofia Dobrogeanu-Gheroa, Ed. Adevărul, 1929, 64 p. (Biblioteca Dimineaţa, nr. 117); A. Cehov, *Femei*... în româneşte de Sofia Dobrogeanu-Gherea, Ed. Adevărul, 1931, 31 p. (Lectura. Floarea literaturilor străine, nr. 335)*; Pavilionul Nr. 6*, tradus din ruseşte de Sofia Dobrogeanu-Gherea, Ed. Adevărul, 1932, 88 p. (Biblioteca Dimineaţa, nr. 145).

Ca efort de semnalare şi traducere a prozei cehoviene, variantele apărute în revistele şi suplimentele literare ale ziarelor româneşti de până în 1945 însumează un număr apreciabil de titluri; este suficient să menţionăm, de pildă, că din producţia prolifică a anilor 1884 şi 1880, periodicele reţin 78 de titluri, ceea ce, să recunoaştem, înseamnă mult. Textele oferă cititorilor români o imagine concludentă a umoristului Cehov într-o selecţie reprezentativă. Periodicele care găzduiesc piesele miniaturale acoperă – şi geografic – o arie largă: de la „Drapelul" din Lugoj (care tipăreşte 10 schiţe cehoviene) la „Opinia", „Viaţa nouă", „Liberalul", „Lumea" şi „Arhiva" din Iaşi; de la „Calendarul Dacia traiană", „Ţara noastră", „Tribuna".

1 Vezi Z. Ornea, *Viaţa lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Ed. Cartea Kamanească, Bucureşti, 1982, p. 360 – 361.

şi „Luceafărul" din Sibiu la „Gazeta Transilvaniei" din Braşov (unde, între 1395 şi 1918, întâlnim nu mai puţin de 27 de incidenţe ale numelui Oehov); de la periodicul socialist „Muncitorul Olteniei", „Doljul" şi „Ilamu: i „din Craiova la „Icoane maramureşene" din Satn-Mare, „Pagini libere" la Galaţi şi „Ovidiu" din Constanţa; de la

„Munca literară şi ştiinţifică” din Piatra Neamţ la „Familia” şi „Cele trei Crişuri” din Oradea; de la „Revista învăţătorilor şi învăţătoarelor” din Buzău la „Satul şi şcoala” din Cluj ai „Lupta” din Budapesta (unde, între 190G şi 1910, numele lui Cehov apare cu o frecvenţă apreciabilă – de 17 ori în doar patru ani). Luând iniţiativa publicării integrale, în foileton, a povestirii *Ţăranii*. *Din viaţa poporului rus*, doctorul L.P. Dan, cel care semnează traducerea şi în volum (*Ţăranii*, Budapesta, 1909, 80 p.) viza, în acord cu programul cotidianului, ţeluri nu numai literare. „Drapelul” din Lugoj îl tipăreşte pe Cehov de 10 ori, iar „Românul” din Arad, între 1911 şi 1916, de 7 ori.

În bogata colecţie de suplimente literaro şi reviste bucureştonc recordul în materie de traduceri din Cehov îl deţine „Adevărul literar şi artistic”, unde, între 1922 şi 1939, se tipăresc nu mai puţin de 75 de versiuni româneşti; un număr considerabil – G3 de titluri – publică mult cititul „Universul” (şi „Universul literar”). Cotidiene de cea mai diferită coloratură politică – publicaţiile socialiste „România muncitoare” şi „Viitorul social”, organul partidului conservator „Epoca”, organul partidului liberal „Voinţa naţională”, ziarul de orientare democratică „Adevărul” (şi editura sa), ca să nu mai vorbim de revistele „Viaţa românească” (tipăreşte 8 traduceri până în 1931); „Vatra” şi „Semănătorul” publică tălmăciri din marii scriitori ai lumii, de la Goncourt, Baudelaire, Verlaino şi Maupassant, la Heine, Lenau, Schiller şi Byron, Lermontov, Tolstoi, Turgheniev şi Cehov.

Se poate observa o preferinţă marcată pentru schiţele *Nervi* (tradusă şi retradusă de 7 ori); *Noaptea dinaintea judecăţii* cunoaşte 6 traduceri (semnate de Sofia Dobrogeanu-Gherea, Radu Priscu, A. Frunză, I. Bor-deianu, Natoe); *Ce mai călători 1* (*Nu, publika*!) apare în 8 ediţii succesive; *Incognito* (*Silo v meşice*) este reluată nu mai puţin de 8 ori în traducerile lui Liviu Rebroanu, Ana Podust, Ionel Marinescu; *Când le întreci cu gluma* (*Peresolil*) devine greu de recunoscut sub titluri dintre cele mai bizare: O *călătorie*, *Năsărituri*, *Doi voinicoşl*, *Fricoşii*, *Prea mult*, *Prea de tot* şi *Dincolo de ţintă*; *Un câine scump* (*Dorogaia lobaka*) s. e reia de 6 ori; *în străinătate* (*Na ciujline*) – de 8 ori (în traduceri semnate de C. Săteanu, Liviu Rebreanu şi Horia

Petra-Petrescu); *Majurul Prişibecv* apare de 4 ori în tălmăcirea lui Luca Brândză; *Cronologie vie* se publică, până în 1945, în 6 traduceri diferite; *O noapte de groasă* (*Straşnaia noci*) – de 9 ori, iar *Bucătăreasa se mărită* – de trei ori, în traducerea lui H. Saniclevici şi Liviu Rebreanu. Proza de maturitate a lui Cehov, în schimb, se bucură de mai puţin interes – în afară de *Ţăranii* (*Mujiki*), tradusă integral în „Lupta"; beneficiază de versiuni româneşti de o valoare literară modestă *Salonul*

Nr. 6 (în 1932), *Bomlonica* (*Vuşrcika*) (la 1808), *Tonic* (în l!) i' C), *Sofia* (*Jena*) (cu titlul *Femeia*, în 1905), *Gusev* (intitulată, în traducere *Spre. cămin*, în 1931) şi fragmente din *Insula Sahnlin* (în 1905). Din motive uşor de presupus, interesul traducătorilor merge mai ales spre proza scurtă a lui Antoşa Cehonte: ziarele şi revistele afectează, în mod obişnuit, un spaţiu tipografic redus traducerilor; când traducătorii se decid să-şi încredinţeze editurilor „producţia", acestea le oferă colecţii de popularizare binecunos-3 ute atunci, cu plachete ce nu trebuie să depăşească 100 – 120 de pagini, unde încap câteva scurte povestiri şi, în cazul cel mai fericit, o piesă de teatru. În colecţii cu mare priză la publicul dornic să se cultive, văd lumina tiparului, până în 1945, cincisprezece volume de proză cehoviană. Deocamdată, cele mai riguroase traduceri, executate cu destul meşteşug şi probitate filologică, aparţin lui Nâcolae Dunăreanu, scriitorul care îi tradusese pe Gogol şi Korolenko; placheta din 1908 (A. Cehov, *Nuvele alese*. Trad. din ruseşte de N. Dunăreanu. Buc, Ed. Librăriei Socec, 102 p. cu portretul autorului, Biblioteca românească enciclopedică Socec, nr. 8) şi volumaşul din 1910 (A. Cehov, *Nuvele*, Traducere de N. Dunăreanu, Buc, Ed. Minerva, 93 p., Biblioteca „Minervei", nr. 79) totalizează 17 piese.

Un moment distinct în istoria traducerilor româneşti din opera lui Cehov îl constituie tălmăcirile lui Liviu Rebreanu, publicate, mai întâi, în „Universul literar" (1915), adunate, un an mai târziu, în volumul: A. Cehov, *Gura femeii*... *Schiţe şi povestiri*. Trad. de L. Rebreanu, Buc, Ed. Librăriei H. Steinberg, 1916, 94 p. (Căminul, Bibliotecă literară şi ştiinţifică, nr. 10), reluate în 1920 fără niciun fel

de modificări. Tatiana Nicolesen a identificat sursa după care s-a făcut traducerea ce atestă concizie în expresie, umor şi un remarcabil simţ al limbii: trei volumaşe cuprinzând traduceri în limba germană din Cehov. Că tentativa de apropiere a lui Rebreanu de scrierile cehovicne nu este incidentală o dovedeşte traducerea piesei *Trei surori*, tot după un intermediar german (achiziţia datând din 1910); manuscrisul autograf, însoţit de nişte schiţe de decor şi sumare indicaţii de regie, se păstrează la Teatrul Naţional din Bucureşti. Rebreanu, pare-se, nu a fost singurul scriitor român din perioada interbelică, ispitit de ideea tălmăcirii teatrului lui Cehov – o versiune a *Pescăruşului*, datorată lui Ion, Vinea, poetul care debutase, precum Treplev, sub auspicii simboliste, va fi jucată la Teatrul Naţional din Bucureşti în stagiunea 1923/1924.

Dramaturgia cehoviană intră în circulaţie la noi, cum era de aşteptat, ceva mai târziu decât proza, şi începutul îl vor face farsele şi vodevilurile într-un act. *Tragedian fără voie* (*Viaţă de vilegiaturist*) apare în româneşte la (numai) 13 ani distanţă faţă de publicarea sa în original: *Tragedian fără voie, glumă într-un act* îşi intitulează tălmăcirea Gh. D. Belinschi (în ziarul „Cronica" din Bucureşti, 13 noiembrie 1903); testul se reia în „Noua revistă română" (1909, nr. 23, 11 octombrie, p. 364 – 366), de astă dată cu titlul complet – *Tragic fără voie* (*Din plăcerile vilegiaturii*). *Glumă într-un*

«e (Cu câteva zile înainte de moartea scriitorului rus, acelaşi harnic şi entuziast traducător, neprivilegiat însă de cunoaşterea temeinică a limbii ruse şi Bici de talent literar, propune prima variantă românească a farsei *Ursul* (*Ursu*, *glumă într-un act*) în „Cronica", 24 iunie 1904, p. 2; în acelaşi an mai apare o versiune (*Ursul*. *Comedie într-un act*. Traducere de Lia Măgură, „Revista idealistă", I (1904), p. 491 – 506). După practica timpului., Gfe. D. Belinschi îşi adună într-o plachetă traducerea scenetei *Ursul* şi *Din relele tutunului*. *Monolog într-un act*, preluat din „Epoca", iar volumaşul apare la Editura Lumen, în 1909 (Biblioteca Lumen, nr. 38, 32 p.). În 1909, când se împlineau cinci ani de la moartea lui Cehov, teatrul său cunoaşte o difuzare prin traduceri cu totul meritorie. Dintre piesele mari, Gh. D. Belinschi

localizează în versiuni trunchiate *Unchiul Vanea* (*Unchiul*. *Scene din viaţa de la ţară, în palm acte*) în zece numere ale ziarului „Epoca”; la scurt timp, în decembrie 1909 şi ianuarie 1910, ziarul tipăreşte, în 12 numere, *Ivanov*, *Dramă în patru acte*, după acelaşi sistem al „croşetării 4 fără croşete… Farsa într-un act *Cerere în căsătorie* este tradusă, un an mai târziu, de N. Dunăreanu pentru a fi reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti: (primul spectacol românesc cu o piesă de Cehov). Versiunea amintită a lui Ion Vinea este replica la o traducere submediocră a *Pescăruşului* (semnată de Zina C. Moroianu), comandată, probabil, de Teatrul Naţional din Cluj în vederea premierei româneşti a piesei, în stagiunea 1922/1923, iar *Livada cu vişini* se traduce la cererea Teatrului Regina Maria din Bucureşti, prilejuind, în stagiunea 1926/1927, un spectacol meritoriu1. În ultimele patru decenii, traduceri apar în nu mai puţin de 33 de ediţii separate, categoric superioare tălmăcirilor din perioada interbelică, Cehov număxându-se printre cei mai traduşi scriitori străini. Seria de *Opere* în 12 volume, apărute între 1954 şi 1963 la editurile Cartea rusă, E.S.P.L.A. şi Editura pentru literatură universală, prezintă într-un lăudabil efort instituţionalizat, scrieri cehoviene de cea mai mare importanţă, într-o selecţie cuprinzătoare. Epuizarea ediţiei (raritate bibliografică azi) confirmă succesul de public şi valoarea de pionierat a întreprinderii. Traduceri autorizate, la un nivel al realizării artistice de cele mai multe ori apreciabil, difuzează bucăţi în proză, jurnale şi o parte din scrisorile lui Cehov. Marile piese ale dramaturgiei sale, în traduceri corecte, pe alocuri anoste, sugerează în prea mică măsură, din păcate, impresia de text rarefiat poetic, atât de importantă în apropierea de Cehov.

Pentru traducători-scriitori ca Otilia Cazimir, Ştefana Velisar-Teodo-reanu, Valeria şi Profira Sadoveanu, Anda Boldur actul de translare a valorilor originalului în limba română a fost un necesar exerciţiu de perfectare a tehnicii traducţionale, o practică pasionantă, deloc uşoară însă, în constituirea unei adevărate şcoli de traducători.

1 Vezi Tatiana Vârlan, op. cit., p. 183, 186.

Începuturile difuzării prin traduceri se cer susţinute de

comentarii dar curba receptării critice ţine anevoie pasul cu numărul mare al tălmăcirilor. Singur articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Ţăranul în literaturi* (apărut în „Gazeta săteanului”, anul XIV [1897], decembrie, nr. 22 – 23) şi anul XV [1898], ianuarie, nr. 24) se desprinde de consemnarea impersonală şi notiţa biografică. Aducând o judecată critică avizată şi individuală, privitoare la modul în care viaţa ţăranilor este oglindită în literatura cu tematică rurală, povestirea lui Cehov recomandă un talent puternic şi o optică radical diferită de viziunea lui Turgheniev şi a prozei narodniciste: „Anul acesta a apărut o nuvelă rustică de Anton Cehov, cel mai talentat dintre scriitorii tinerei generaţii. Această nuvelă intitulată *Ţăranii*, ca şi romanul lui Balzac, e o puternică lucrare de artă, plină de observaţii profunde şi adevărate; ea rupe în totul cu felul cum a fost zugrăvită ţărănimea de poporanişti şi a făcut mult sânge rău în lagărul acestora. Nuvela lui Cehov n-are numai titlul comun cu romanul lui Balzac, dar şi conţinutul; ea respiră acelaşi pesimism, tabloul vieţii, moravurilor, moralei ţărăneşti e tot aşa de negru”. 1 Ca şi în cazul lui Dostoievski, C. Dobrogeanu-Gherea a fost primul care a semnalat opiniei literare, în cunoştinţă de cauză, valoarea scriitorului rus.

Moartea lui Cehov nu trece neobservată în presa românească: „Adevărul”, „Evenimentul” din Iaşi, „Universul literar”, „Cronica” şi „Revista idealistă” consacră tristului eveniment ample necrologuri şi articole comemorative, în numerele din iulie-august 1904.

O *Notiţă critică* semnată de autorul traducerilor prefaţează placheta de *Nuvele alese* ale lui Cehov (traduse din ruseşte de N. Dunăreanu, la 1908). Aserţiuni pertinente surprind puterea analizei psihologice exersat* pe „aspectele [...] mărunte şi obişnuite, reci, plicticoase şi în genere deprimante, ale sufletului nostru”, Cehov fiind considerat, în acest sens, „nr. scriitor de decadenţăl” Nu scapă atenţiei comentatorului nici elementele novatoare de construcţie narativă: „Schiţele şi nuvelele sale parcă nu sunt sfârşite – n-au un deznodământ hotărât. Dezbrăcate de realitatea psihologică, în care se vede marea artă a lui Cehov, ele sau nu au niciun interes narativ, sau acest interes este de natura unui simplu fapt divers. „Interesat de tehnica

neobişnuită a subiectului cehovian, John Galsworthy va rosti, în 1912, un adevăr cu semnificaţie de aforism, ce vine să completele, printr-o ciudată coincidenţă de opinii, enunţul lui N. Dunăreanu: „Aş spune, cu referire la Cehov, că povestirile lui nu au, la prima vedere, nici început, nici sfârşit; sunt ca o carapace, densă şi compactă, de broască-ţestoasă, când aceasta îşi ascunde coada şi capul. Şi totuşi imitatorii lui au

1 C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II, Antologie de Z. Ornea, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1976, p. 166, nitat tare repede că există, totuşi, şi e; ip; il, şi coada, numai că sunt trase înăuntru”. 1

În sfârşit, stilul cehovian este definit de către N. Dunăreami în ceea ce are mai caracteristic: „este atât de simplu şi de egal, de lipsit de intenţiune, nocum de artificii, atât de liniştit şi lipsit de mişcare că parcă nici au există”. Observaţia îi favorizează comentatorului român comparaţia cu arta lui Caragiale din *Momente*, numai că la Caragiale s-ar întâlni „preocuparea cam silnică de a face artă înaiute de toate” (?!)

Timp de mai bine de un deceniu menţiunile critice cu privire la Cehov în publicistica românească vor fi legate nemijlocit de spectacolele cu piesele sale. În traducerea aceluiaşi N. Dunăreanu, în anul 1910 Teatrul Naţional din Bucureşti prezintă *o cerere hi căsătorie* şi evenimentul este consemnat de cronicarii teatrali în „Epoca” şi „Voinţa naţională”. De reţinut elogiul adus de Liviu Robreanu, în „Scena”, piesei cehoviene: „giuvaierul atesta de analiză sufletească al lui Cehov”. Piesa – şi spectacolul – vor cunoaşte un real succes de public. *O cerere în căsătorie* fiind inclusă în repertoriul permanent al Naţionalului bucureştean.

Premiera vodevilului *Ursul* are loc în 1913, la Teatrul Naţional din Iaşi (spectacolul va fi reluat în 1915); cronicarul ziarului „Facla” aprecia textul ca „o comedie fină şi ironică la adresa firii femeieşti”; pentru George Topârceanu, piesa „e o minunată comedioară într-un act de Cehov, o scenă din viaţa moscovită, redată cu ironia puternică şi fină a acestui autor”.

În stagiunea 1923/1924, pe scena Naţionalului bucureştean, în

traducerea deja amintită, a lui Ion Vinca, se reprezintă *Pescărușul*, cu o distribuţie de zile mari (Dina Solomon-Vinea în rolul Ninei Zarecinaia, Maria Filotti – Arkadina, N. Bâltăţeanu – Trigorin), regia este apreciată, în consens cu piesa, drept o izbândă regizorală: „D.V. Enescu [...] a realizat însă în *Pescărușul* un act al patrulea plin de poezie și adâncime" – scria Camil Petrescu în articolul de bilauţ *Anul teatral 1924*? în postură da cronicar dramatic, dramaturgul Al. Kiriţescu saluta montarea lui V. Enescu, „admirabil realizator al atmosferei de intimitate", grija pentru „unitatea pitorească", precizia detaliului, discreţia şi gravitatea spectacolului" a. Nu lipseşte, cu referire la *Pescăruşul*, nici cronica zeflemistă care repetă, la altă scară, ecoul *Pescăruşului* la data premierei sale absolute: Un anonim relatează în „Rampa" din 24 mai 1924 despre „*Pescăruşul*", *dramă sooloijică*, *speţă zburătoare în patru acte*...

1 Apud *Literalurnoe nasledsivo*, tom 68, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1030, p. 811.

2 Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1083, p. 415.

— Apud *Intona teatrului în România*, vol. III, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973, p. 209.

v în 1925 vede lumina tiparului în „Adevărul literar şi artistic" (februa-rie-martie) eseul lui Aureliu Weiss, *Opera lui Anton Pavlovici Cehov* (reluat cu titlul *Anton Cehov*, în cartea lui A. Weiss, *Autori și păreri*, Ed. Naţionala, Buc, 1929, p. 141 – 188), primul studiu românesc de amploare, consacrat creaţiei cehoviene. *Eseistul* explică, în felul său, cauzele pătrunderii tardive a operei lui Cehov în Occident, în comparaţie cu receptarea scrierilor lui Turgheniev, Tolstoi şi Dostoievski: *Romanul rus*, lucrarea de popularizare a contelui de Vogne, a apărut la Paris, în 1886, când Cehov era la începuturile carierei sale literare, iar *Psychologie des romanciers russes du XIX-e siècle* a lui Ossip-Louri<5 (Paris, 1905), mult citită în străinătate, cuprinde aprecieri hazardate, de felul afirmaţiei că Cehov în *Salonul Nr. 6* ar fi creat o fantomă palidă şi incoloră în persoana doctorului Raghin, autorul povestirii fiind un scriitor fără imaginaţie, ce nu

găseşte un singur cuvânt. consolator pentru semenii săi aflaţi în suferinţă. Eseistul român arată, cu îndreptăţire, că Ossip-Louriia „nu o singurul care nu ştie să citească mai departe de aparenţa lucrurilor”. Lui Merejkovski, bunăoară, îi reproşează inapetenţa la „simplicitatea compunerii lui Cehov [...], care nu e decât procedeul literar al unui spirit care a rafinat expresia, până la realizarea supremă a perfecţiunii în artă”. În prelungirea enunţului lui N. Dunăreanu parcă, A. Weiss susţine ideea unei similitudini de tipologie la Caragiale şi Cehov: „Caragiale în *Scrisoarea pierdută* ne-a redat figura celui «cu remuneraţie mică». Cehov defineşte complot categoria socială (omul mediu, ridicat din plebe, pe care o exploatează)”. Repetând o judecată curentă, – şi în patria lui Cehov – Weiss regretă că „natura scriitorului rus nu îndeplineşte condiţiile primordiale pentru creaţii superioare în teatru. Cehov nu posedă temperamentul furtunos, care ridică drama la mari înălţimi de sentiment şi pasiune”, ca şi lipsa romanului.

Observaţii interesante în legătură cu poetica cehoviană comunică Mihai Ralea în articolul său, *Cehov* („Viaţa românească”, 192G, II, nr. 4, p. 94). Impresia de monotonie şi banalitate se susţine la Cehov prin detalii fireşti, într-o adevărată „frescă a spleenului”. Mecanismul anihilării revoltei de o clipă prin alunecarea în cotidianul cenuşiu îi predictează scriitorului rus un deznodământ narativ netradiţional, şocant chiar, după modelul vieţii înseşi, arta cehoviană fiind numită într-o formulă memorabilă „cea mai sever simplă, cea mai puţin cochetă, cea mai fără de podoabă din câte există”.

Pentru Victor Ion Popa, prezenţa simbolului, ca principală modalitate de expresie regizorală şi plastică, este obligatorie, chiar atunci când este vorba de *Unchiul Vanea*, a cărei atmosferă nu poate fi decât sugerată. V.I. Popa are o concepţie distinct personală în ceea ce priveşte montarea pieselor cu specific străin, redarea atmosferei slave îndeosebi: „Am zice că jucăm nu *Unchiul Vama*, ci că jucăm româneşte *Unchiul Yuiicu” 1*, recomandarea vizând nota de modernitate şi universal omenesc, ce trebuie să răzbată în spectacolul pe care îl regizează, în stagiunea 1927/1928, la Teatrul Iraţional din Cernăuţi. În preambulul teoretic la spectacolul cu *Unchiul Vama* ai lui V.I. Popa,

spiritul celiovian se lasă suRprins c-a o gradaţie a fiertelor de lumină: „[...] de la puţina speranţă şi priţina linişte a tutui ui I, strâng şi întunec treptat înfăţişarea scenei până la clipa ultimă, când Unchiul Vanea şi Sonia, resemnaţi să nu-şi găsească linişte, odihnă şi mulţumire decât dincolo de marginile vieţii, plâng unul lângă altul: două suflete plutind în gol...”

Consemnând, peste aproape douăzeci de ani, *Unchiul Vama*, ultima premieră a Teatrului Naţional din Bucureşti („pe scena Studioului o realizare doma A du oricare mare scenă europeană”), Alice Voinescu se arată interesată de virtuţile textului, iar comentariul distinsei intelectuale pătrunde şi dezvăluie substanţa de umanitate care se ascunde „într-un text de o rară calitte poetică”. Într-o viziune ce vădeşte adiacente cu punctul de vedere susţinut de Victor Ion Popa, precum şi un incontestabil talent literar, Alice Voir. eseu surprinde nota de universalitate nutrită de caracterul naţional al operei: „Deşi specific rusească, lumea zjgrăvită în *Unchiul Vanca* este valabilă pentru întreaga Europă Je la sfârşitul veacului trecut; căci în afară de ritmul încetinit, slav, al vieţii trăite de eroii piesei, în afară de un anume specific de interiorizare a gândului şi a simţirii, imaginea sufletească şi culturală din *Unchiul Vanea* este a epocii în întreaga lume europeană”.

*

În 1954, când se împlinea o jumătate de secol de la moartea lui Cehov, în concertul cvasiunanim al unor intervenţii (critice) de circumstanţă, G. Călinesen publică, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor” (nr. 4, p. 7 – 26), un inedit comentariu al operei, unde personajele cehoviene se aşază într-un panopticnm romanesc simţit ca o realitate vie, călânesciană. Şi de astă dată Călinescu nu se dezminte, portretizând cu o nedisimulată plăcere de romancier: „Ociumelov e măreţ ca Pristanda şi Polonius, un filosof al oportunismului de dimensiunea lui Machiavel” este un mic portret moral dintr-o galerie de portrete care se succed cu o fulgurantă ameţitoare a exerciţiului de virtuos.

Comparatistul G. Călinescu nu rămâne indiferent nici la ecoul operei eehoviene în România: „Cum nuvela a luat în literatura română

o dezvoltare mai mare la început decât romanul, era firesc ca maeştrii nuvelei europene, precum Cehov şi Maupassant, să fi fost modelul scriitorilor”. Şi într-o densă suită de propoziţii se concretizează afinitatea sufletească a lui Cehov eu scriitorii români: „Tembelismul administrativ, indolenţa, locvacitatea

1 *Ibidem*, p. 282.

2 Alice Voinescu, „*Unchiul Vanea*”, în „Revista Fundaţiilor”, serie nouă, anul XIII, nr. 6, iunie 1946, p. 389 – 396; reluat în Alice Voinesen, *întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Studiu introductiv, antologie şi note de Dan Grigorescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 473.

şi pierderea vremii prin localuri, ca nu leuuisniul, speranţa mic-huritheză în loterie, astea le-a tratat Caragiale. Lăcomia aprigă şi mocnită, diuând 1* crimă, a burgheziei rurale o găsim în Slavici. Existenţa mediocră a impiegaţilor feroviari, visul de a se deplasa din provincie la Bucureşti, precum eroii cehovieni tânjesc după Moscova, bovarismul micii burgheze care fuge pe drezină cu un ceferist din cauză că soţul ei este obez, astea sunt la I.A. Basarabescu; torturarea şi eliminarea brutală a unui erou bun, ca în SMS *nr. 6* se întâlnesc în nuvelistica munteană cu originea în Delavram-ea, la care găsim şi parazitismul clasei exploatatoare. Reacţionarismul şi paseismul aristocraţiei provinciale ruinate şi vegetante, astea sunt în GMeanu. Sentimentul de singurătate al omului de jos, înfrăţirea cu animalele sunt în M. Sadoveanu”. 1

Preluând sugestiile comparativismului, Cezar Petrescu va dezvolta analogia, arătând că între schiţa lui Caragiale *Urgent* şi Multă *kâii le* de Celiov, între *C.F.R.* şi *Ea era*! (de Cehov), între *Douăloturi* şi *Lgzul nxtigiâtor* (schiţa scriitorului rus) există similitudini relevabile: „Aceeaşi rapiditate a dialogului, aceeaşi prezentare succintă a personajelor, acelaşi zâmbet în aparenţă indulgent şi înveselit, pentru a te lăsa să descoperi şi analogiile debuturile* în jurnalistica umoristică la foile şi almanahurile efemere. Debuturi uşuratice la prima vedere, care au evoluat mai târziu spre o artă o g;» l <! r sobri şi de stăpână a mijloacelor scriitoriceşti la amândoi”.2

Precizări importante în discutarea problemei referitoare l; i

îmiurirea. Bău convergenţa scrisului cehovian cu literatura română ailm-o Tamara Gane – cu disocieri necesare între ipoteza inspiraţiei directe în nuvela *Norocul*, „în care Rebreanu a avut curajul să parafrazeze *Im*: *ni ei.<iigăior* al lui Cehov”, în nuvela *Ocrotitorul*, în schiţa *Strănutarea* a aceluiaşi Rebreanu. „O paralelă mai directă leagă *Răzbunarea* lui Rebreanu de schiţa cu acelaşi nume aparţinând lui Cehov, pe care, de altfel, scriitorul român a şi tradus-o, prelucrând-o şi localizând-o apoi. Tot el a tradus *Bucăttircas* se mărită*, al cărei motiv esenţial îl regăsim în *Bibi*, *poveste de copii miei pentru oamenii mari*”. Cu dreaptă măsură cercetătoarea arată că similitudinile tematice, la Caragiale, Sadoveanu, şi Brătescu-Voineşti nu înseamnă neapărat că aceşti scriitori ar fi fost influenţaţi direct de către Cehov; „Este vorba de o înrudire care evidenţiază preocupări comune ale scriitorilor realişti, ruşi şi români, în descrierea vieţii oamenilor simpli”.

În 19G0, când se sărbătorea centenarul naşterii lui Cehov, în paginii» tuturor ziarelor şi revistelor noastre este consemnat evenimentul, puţine fiind însă intervenţiile cu valoare originală; majoritatea articolelor sunt, de fapt, parafrazări ale cărţii lui Errnilov, poncife ale momentului. Anul

1 G. Călinescu, *Studii de literatură universală*, eu o prefaţă de Adrian Marino, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 206.

2 Apud Tamara Gane, Prefaţă la A.P. Cehov, *Un impresar sub divan*. *Sr-hiţe umoristice*, Editura pentru literatură, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1963, p. XXVIII.

1960 aduce şi surpriza ui or studii rezistente, fără de care cflioviana românească ar fi fost serios sărăcită (o parte dintre titluri au fost pomenite aici). Cartea lui B. Elvin venea să umple un gol de informaţie, oferind prima monografie amplă, bine documentată, cu o scriitură ce o face accesibilă şi plăcută la lectură; tiu lipsesc, bineînţeles, stereotipiile – şi ideologice – alt ocaziei, dar paginile – multe – de evocare şi reconstituire a atmosferei cehoviene o recomandă şi azi.

Tudor Vianu, cu seriozitatea şi probitatea ştiinţifică recunoscută, publică un articol, *Arta poetică a lui Cehov* (în „Gazeta

literară”, anul VII, nr. 6 [007], din 28 ianuarie 1960), a cărui materie îi este inspirată de corespondenţa lui Cehov cu Gorki, prilej de bogată reflecţie artistică. În scrisorile lui Cehov, Tudor Vianu află „precizări dintre cele mai interesante asupra propriei arte poetice” şi insistă pe *atmosfera* ca stare de spirit ce provoacă inspectatorii piesei cehoviene „acea prezenţă morală difuză, care face din melancoliile, din nădejdile şi elanurile către o lume mai bună, adevărate personaje concrete ale acelor admirabile creaţii de artă”.

Pagini de caldă comprehensiune intelectuală aduce Al. Philippide în *Aspecte din viaţa şi din opera lui Cehov* (prefaţa la volumul lui A.P. Cehov, *Doamna cu căţelul şi alte povestiri*, Editura pentru literatură, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1901), fără ca textul să exceleze în judecăţi originale, în stare să modeleze altfel optica publicului cititor: „Nu sunt foarte mulţi scriitorii pe care îi citeşti, şi îi reciteşti, nu-i mai laşi din în nă, atunci când i-ai luat din bibliotecă, din care îţi pare rău că nu ţi-a mai rămas nimic de citit [...] Anton Pavlovici este un astfel de scriitor, un scriitor care fe însoţeşte toată viaţa şi la care te întorci mereu, ca la un prieten vechi şi drag”.

Par breşa cea mai spectaculară în receptarea tradiţională a operei o aduc montările cu piesele lui Cehov, căci instabilitatea inerentă textului dramatic lasă câmp liber fanteziei, şi acestei capacităţi imaginative, în strânsă legătură cu dezvoltarea artei regizorale din ultimele decenii, îi datorăm valorizarea teatrului cehovian în spectacole de excepţie. De la montările Teatrului de artă din Moscova, revoluţionare la vremea lor, traversând iniţiativele antologice ale lui Meyerhold şi Tairov, concepţia modernă despre dramaturgul-Cehov sporeşte prin experienţele lui Barrault şi Strehler, Krejka şi Vitez, Tovstonogov şi Efros, la care se adaugă sugestiile spectacolelor româneşti ale lui Pintilie, Ciulei, Yisarion şi Harag.

Redescoperirea lui Cehov în teatrul românesc începe cu *Livada* lui Lucian Pintilie, anul 1967 delimitând, de fapt, două epoci. Până la acea dată ieşirea din litera reprezentaţiilor de la Teatrul de artă din Moscova ar fi însemnat un sacrilegiu şi un eşec garantat. Nicio abatere de la normâl – era sloganul unanim respectat al montărilor Cehov.

„Teatrul lui Cehov cere neapărat sistemul lui Stanislavskil” – declara într-un interviu din 1960 Moni Ghelerter, prestigiosul regizor de la Naţionalul bucureştean, autorul spectacolului cu *Trei surori*, ce aduna într-o distribaţie de a-i oamele actorilor Maria Botta, Costache Antoniu, Ion Finteşteanu, Radu Beligan, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Emil Botta, spectacol antologic prinf res-iul şi adâncimea trăirii rolului în buna şcoală stanislavskiană. Piesele lui Cehov trebuie trăite, nu jucate şi nici reprezentatei – suna recomandarea. „Nu s-a trăit cu suficientă intensitate 1” – reproşa un reputat critic teatral spectacolului din 1960 cu *Unchiul Vanea*, în regia lui Radu Stanca, la Tsatrul Naţional din Iaşi. *Pescăruşul* (la Naţionalul bucureştean) şi *Livada cu vişini* (la Municipal) marcau realizări actoriceşti memorabile sub semnul trăirii autentice.

Şase ani de absenţă a piesei cehoviene din repertoriul teatrelor noastre traduc o necesitate sociologică: era necesară re-lecturarea clasicilor, de la o altă altitudine însă. Spectacolul lui Pintilie, primit cu destule rezerve la premieră, stimulează ambiţia criticii specializate de a fi la înălţimea lucrării pe care o discută. Lecturile din Ermilov, tradus în ediţii repetate, încă din 1949, se dovedesc acum insuficiente şi depăşite. Comprehensiunea gustului public pentru Cehov porneşte, firesc, de la elevaţia comentariului teatrologie. Noutatea de program a spectacolului Cehov deruta tocmai prin prospeţimea lecturii plasate foarte aproape de text. Respingând excesul de comic (prejudecata farsei joviale, precumpănitoare în text, de tradiţie nu mai puţin redutabilă decât duioşia lăcrimoasă, melodramatică, îţi avea sursa în „manualul” lui Ermilov), Lucian Pintilie reabilitează emoţia şi compasiunea stanislavskiană, filtrată „la rece” însă, obţinând astfel o esenţă tragicomică: într-o lume ostilă, victima tragicomică depăşeşte răul prin inconştienţă. Stingerea lumii crepusculare îl interesează pe regizorul român ca ecou al unor valenţe simbolice depăşind momentul istoric – indiferenţa şi neputinţa omului în faţa destinului înalţă sensul simbolic deasupra determinărilor imediate.

În descendenţa poetică a spectacolului lui Lucian Pintilie se plasează *Pescăruşul* pus în scenă la Iaşi de către Cătălina Buzoianu, în

1970. Fără a schimba radical tipul de relaţii dintre personaje, regizoarea oferea o lectură muzicală a textului dramatic cehovian, descifrat în cheie incantatorie, împrumutând ceva din maniera cehoviană de autodefinire faţă cu simbolismul, aşa cum apare în celebra tiradă a Ninei Zarecinaia din actul I.

Înţelegerea modernă a dramaturgiei lui Cehov îi prilejuieşte lui Alexa Visarion la Teatrul Naţional din Cluj, în 1973, una dintre cele mai originale tălmăciri ale piesei *Unchiul Vattra*, în registrul farsei tragice, încercare cu atât mai temerară, cu cât vine după filmul antologic al lui Nikita Mihalkov, unde falsul eroism al personajelor cehoviene fusese demontat în cele mai subtile nuanţe ale tragicomicului.

Platonov la Teatrul de comedie (1967), întemeiat pe autenticitatea trăirii, transforma personajele în bufoni şi jalnice fantoşe, opunând *eclio-vişinului*, imaginea jalnic-comică a unor oameni inutili.

Modalitatea de exegeză cehoviană, cuprinsă în cartea lui Leonida Teodiirescii, *Dramaturgia lui Celiov* (1972) s-a dovedit a fi fertilă pentru contactul teatrului românesc cu dramaturgia lui Cehov; înainte de a-l citi pe Stoiner cu a sa la *mort de la tragedie* (Paris, 1905), regizorii şi interpreţii au descoperit în studiul lui Leonida Teodorescu cea mai competentă contribuţie românească la cunoaşterea operei cehoviene şi reperul teoretic pentru concretizările piesei cehoviene în spectacol. Cele mai bune spectacole din ultimii zece ani atestă asimilarea creatoare a conceptula; de *farsă tragică*, dar nu întârzie să apară şi reversul medaliei: încercarea de a-l citi pe Celiov – în reprezentaţie – dintr-un unghi modern atrage o nouă prejudecată, nu mai puţin rezistentă decât cehovismul: unii tineri regizori alătură artificial comicul vodevilesc şi tragicul existenţial, şi din această juxtapunere mult visatul tragicomic cehovian întârzie să se arate. Alternarea, în acelaşi spectacol, a comediei şi dramei, a farsei şi melodramei nu Mte în stare Isă identifice sursa de tragicomic

Trei surori la Teatrul de comedie (1976) se constituie într-o demonstraţie riguros logică a unui spectacol de acţiune, unde comicul de situaţii, motivele de farsă absurdă, susţinute de un abil condus

dialog al surzilor, traduc stupiditatea şi egoismul unei lumi. Asistăm la o decantare a piesei de sentimentalism, într-o adecvată desfăşurare a nepăsării şi inconştienţei colective. Dinamica neîntreruptă a acţiunilor se motivează perfect – ritmul alert al situaţiilor absurde acoperind stratul cuvintelor, convertirea semnalului verbal al textului în spectacol atinge zone nebănuite la o lectură comodă. Sondajul lucid şi necruţător pune în valoare divorţul dintre cuvânt ţi faptă. Subminarea convenţiei şi a elanului tiradei prin acţiune dezvăluie un Cehov cu adevărat inedit, cu distanţarea epică pe care o presupune un asemenea tip de analiză.

Spectacolul cu *Pescăruşul* la Teatrul Bulandra (1977) oferea, de fapt, demonstraţie de talent actoricese – Clody Bertola, Fory Eterle, Ion Besoiu, Ion Caramitru şi Mariana Mihuţ făcând, o dată în plus, dovada unei înzestrări de excepţie. Valoarea compensatorie pentru insuficient elaboratul echilibru dintre elementele de farsă tragică şi dramă o are aici decorul, unde inspiraţia lui Liviu Ciulei se desfăşoară cu strălucire: *lacul* se revelă ca o prezenţă stranie, aparţinând unui sistem de referinţă ce anticipă insolitul spunerii monologale.

Când exegeza practică a regizorilor descoperă semnificaţii noi, ce nu gânt deocamdată relevate altfel, intervine cercetarea teoretică, restaurând echilibrul ce tinde să încline predilect spre comentariul prin spectacol. Studiul Monicăi Săvulescu, *Anton Pavlovici Cehov* (Editura Albatros, Bucureşti, 1981) se ocupă de specificul genului dramatic cehovian, plasat „la jumătatea drumului între vechii poli ai tragicului şi ai comicului”, iar tragicomedia se identifică în analize de text bine conduse de autoare.

Pentru scriitorul profesionist, lectura este o privire în oglindă, şi unul din locurile predilecte ale autoref lecţiei îl constituie interogaţia aruncată provocator scrierii cehoviene, pentru a recupera sensul de taină al operei. Citindu-l pe Cehov, romancierul şi eseistul Sorin Titel accede la căldura umană, cu o fervoare ce-l angajează total (*în căutarea lui Cehov*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 69 – 104), amintind de mărturiile lui Marin Preda despre cărţile decisive din Tolstoi şi Dostoievski, ce i-au marcat devenirea literară. Introspecţia

lui Sorin Titel se nutreşte dintr-o mare iubire – de la prima întâlnire, „total neaderentă”, la lectura iniţiatică prin spectacole şi reîntoarcerea la textul cehovian.

Livada cu vişini la Teatrul Naţional din Tg. Mureş, „cântecul de lebădă” al regizorului Gheorghe Harag (premiera a avut loc la 2 iunie 1985), Ş atestă o originalitate a gândului regizoral ce recomandă spectacolul ca un moment de referinţă al cehovienei împliniri prin spectacol. Cu o forţă percutantă unică, reprezentaţia de la Tg. Mureş transmite starea derizorie a agoniei, în ciuda aparenţei de pieire suav-graţioasă: „Harag a înţeles profund ceea ce observase şi Călinescu: zugrăvirea de către dramaturg a aspectelor sumbre fără duioşie, transcrierea savantă a inerţiei şi a lenei, arătarea trecutului ca încăpăţânat şi ireductibil, ridiculizarea hamleti zărilor găunoase, suspecte de dezaxare, descrierea discretă, uneori suavă, a psihologiilor, ducând toate, la «un teatru surdinizat». Să obţii o expresivitate atât de puternică prin reducerea indiviz Por la zero ca atitudini şi caractere, să dai dramei un halo comic perpetuu şi o tristeţe antitragică ridicolului acestei lumi, iată o performanţă artistică valoroasă” – rezumă substanţa neperisabilă a reprezentaţiei de la Tg. Mureş, într-un comentariu pe măsura evenimentului, Valentin Silvestru (*Versiuni româneşti ale operei cehoviene*, în „România literară, anul XVIII, nr. 28, 11 iulie 1985).

Teatralitatea şi invenţia spectacolului brodat pe marginea textului cehovian, pe de o parte, şi respectul faţă de litera operei, pe de altă parte, sunt extremele între care evoluează fantezia regizorală. Excesul decriptării în cheie forţat originală, timiditatea, uneori renunţarea la efortul inventiv ţin de criza copilăriei spectacolului Cehov. Mimarea originalităţii, prin apelul la ultima lucrare exegetică insuficient asimilată, este totuşi simptomul unei schimbări radicale de mentalitate şi gust, în favoarea modernităţii. *Livada cu vişini* în versiunea regizorală a lui Lucian Pintilie şi în varianta, nu mai puţin incitantă, a lui Gheorghe Harag, *Trei surori* la Teatrul de comedie şi *Unchiul Vanea* în regia lui Alexa Visarion au o valoare de exemplaritate pentru spectacolul modern.

Împărtăşind părerea exprimată de Cehov într-o discuţie cu Bunin, cum că, după trecerea lui Maupassant prin literatură, profesiunea de scriitor a devenit dificilă şi plină de răspundere, să recunoaştem că, *după Cehov*, a scrie proză şi teatru ori a gândi un spectacol ca *înainte de Cehov* este practic, de neconceput.

SORINA BÂLĂNESCU

Cronologia vieţii şi a operei lui A.P. Cehov

1825

1835 1841

1844

1855 1857

1858 – 18G0 – 1861 – 1863 – 1865 – 1867 – 1SG8 – 88

Într-o familie de ţărani iobagi se naşte Pavel Egorovici Cehov, tatăl scriitorului, în satul Olhovatka din gubernia Yoronej. Vede lumina zilei Evghenia Iakovlevna Morozova, mama scriitorului, în oraşul Morşansk, în familia unui negustor de pânzeturi Egor Mihailoviei Cehov, bunicul scriitorului, şerb pe moşia contelui Certkov, îşi răscumpără întreaga familie în schimbai sume. de 3.500 de ruble şi devine vechil. Păstrează totuşi apucăturile fostului rob: „Avea convingerile unui aprig apărător al iobagii i” – va consemna, peste ani, scriitorul, caractemându-l pe bunicul său după tată.

Pavel Egorovici se stabileşte la Taganrog, port la Marea de *A*, *r*. *o*\\ Se angajează ca mărunt funcţionar la negustorul Kobâlin. La 29 octombrie se celebrează căsătoria lui Pavel Egorovici Cehov cu Evghenia Iakovlevna Morozova. La 10 august se naşte primul lor copil, Aleksandr. Întreprinzătorul Pavel Egorovici îşi deschide o prăvălie pe ronţ propriu, ca membru al celei de a III-a bresle negustoreşti din Taganrog.

La 9 mai se naşte Nikolai, cel de al doilea fiu al soţilor Cehov. Se naşte la *11* (*29*) *ianuarie*, în oraşul Taganrog, ANTON PAVLOVICI CEILOV.

La 18 aprilie vede lumina zilei Ivan, cel de al patrulea copil al familiei Cehov.

Se naşte la 31 iulie Maria, prima fiică a soţilor Cehov. La 6

octombrie se naşte cel de şaselea copil al soţilor Cehov, Mihail. Pentru Cehov, primii ani de viaţă nu au fost deloc veseli: „Când îmi amintesc acum de copilărie, ea îmi apare destul de mohorâtă, [...] îmi amintesc că tata a început să-mi facă educaţia, mai bine zis să mă bată când nu împlinisem încă cinci ani” – notează scriitorul în corespondenţa sa din perioada marilor creaţii, în toamna acestui an, Pavel Egorovici îi înscrie pe Anton şi pe Nikolai în clasa pregătitoare a şcolii parohiale greceşti din Taganrog. De la vârsta de şapte ani este nevoit să cânte, alături de fraţii săi, în corul bisericesc înfiinţat de Cehov-tatăl. Este înscris la 23 august ca elev, în clasa pregătitoare, al gimnaziului din Taganrog.

1869 – Din toamna acestui an, devine elev în clasa I a gimnaziului d «băieţi din Taganrog. La 12 octombrie se naşte Evghenia, cea de a doua fiică a soţilor Cehov. Anton îl ajută pe tatăl său, ca băiat „bun la toate”, în treburile dughenei; aici se vindeau articole de băcănie, luminări, candele, mătănii, rachiu...

1871 – în septembrie moare Evghenia, sora mai mică a scriitorului. Elev în clasa a III-a de gimnaziu, Antor rămâne repetent din cauza aritmeticii şi a geografiei. În lipsa părinţilor, grijile prăvăliei trec pe umerii copiilor Aleksandr şi Anton: „Eu n-am avut copilărie... – va mărturisi mai târziu scriitorul. Eram o slugă ce desfăcea candele, dindărătul tejghelei noastre de la Taganrog. Oh! Şi ce frig blestemat era acolo!”

1873 – La 20 octombrie împreună cu Nikolai şi Ivan, înaintează directorului gimnaziului de băieţi cererea de a li se permite frecventarea şcolii de meserii; Merge pentru prima oară la teatru, în toamna acestui an. Spectacolul ce-i va deschide interesul pentru teatru este opereta *Frumoasa Elena* de Offenbach. (în plină glorie, Cehov v va mărturisi că nu-i place opereta, gen ce deformează, după părerea sa, gustul public.) Din noiembrie îl aflăm învăţând meseria de cizmar la şcoala de meserii.

1874 – în vara acestui an, Pavel Egorovici deschide, în apropierea gării din Taganrog, o băcănie, unde fiii săi Aleksandr şi Anton vor lucra ca băieţi de prăvălie. Afacerile merg din ce în ce mai

prost şi proprietarul este nevoit să-şi lichideze firma. În toamnă Cehov intră în clasa a V-a de gimnaziu. Din această perioadă datează prima sa încercare literară: *Tar as Bulba* devine... tragedie. Începe colaborarea lui Cehov la o revistă şcolară care circulă în manuscris: publică o epigramă acidă la adresa inspectorului Diakonov; acesta primise însărcinarea de a-i „supraveghea" pe elevii ce locuiau în gazdă, în scopul înlăturării „influenţei nefaste" a proprietarilor asupra elevilor. Adolescentul Anton Cehov iniţiază spectacole de familie. În *Revizorul*, viitorul scriitor interpretează rolul primarului. „Improviza conferinţe şi mici scenete, imitând persoane cunoscute din oraş. Aşa, de pildă, l-a imitat pe un bătrân profesor, şi textul, aproape cuvânt cu cuvânt, a devenit prima lui povestire, *Scrisoare către un vecin savant*". (Din mărturiile lui Mihail Pavlovici Cehov.) Frecventează asiduu spectacolele şcolare ce aveau în program scenete scrise de el. După reprezentaţii; şi distruge manuscrisele.

1875 – Situaţia materială a familiei se înrăutăţeşte. Elev în clasa a V-a.

Cehov rămâne repetent din cauza limbii eline. În august, fraţii mai mari, Aleksandr şi Nikolai, părăsesc pentru totdeauna oraşul natal. Aleksandr se va înscrie la Universitatea din Moscova, iar Nikolai – la Şcoala de bele-arte>. Din august Cehov editează, pentru prieteni şi *rade*, revista umoristică „Zaika" („Gângavul"), unde îşi publică scenetele comice din viaţa oraşului Taganrog.

1876 – Pavel Egorovici nu-şi poate plăti datoria de 500 de ruble, bani împrumutaţi, cu doi ani în urmă, de la Societatea de credit rec; – porc. Este declarat falit şi, pentru a scăpa de creditori şi de închisoarea datornicilor, capul familiei fuge la Moscova în aprilie. Anton rămâne la Taganrog, înecrcând să răscumpere casa. În iulie, Evghenia Iakovlevna pleacă şi ea la Moscova, cu copiii Maria şi Mihail. La Taganrog rămâr Ivan şi Anton. Cehov vinde ce-a mai rămas din lucruri şi trimite banii obţinuţi astfel părinţilor la Moscova. În august îl găsim la gimnaziul de băieţi ca elev în clasa a Vi-a. Anton se întreţine singur, dând meditaţii istovitoare. Promovează examenele de clasa a Vi-a gimnazială.

1877 – În vacanţa de Paşti, Cehov se află la Moscova, în vizită la

părinţii săi. În iunie, Ivan se mută la Moscova, şi Anton rămâne absolut singur la Taganrog. În vara aceluiaşi an colaborează la revista şcolară „Dosug” („Răgazul”) cu schiţa *Din viaţa seminariştilor* (*Iz seminarskoi jizni*). În toamnă este elev în clasa a VII-a de gimnaziu. Tatăl lui Cehov devine contabil la negustorul Gavrilov din Moscova. În noiembrie Cehov îi trimite lui Aleksandr câteva schiţe umoristice. Scrie drama *Orfan de tată* (*Bezotţovşcina*), piesa *şi-a găsit naşul* (*Naş la hosa na kamen*) şi vodevilul *Nu degeabaanta găina* (*Ne daroin kuriţa pe la*).

1878 – Vara şi-o petrece la moşia părinţilor lui Petea Kravţov, elevul pe care îl meditează Cehov.

IS79 – În mai dă examenele de absolvire a gimnaziului. În iunie face demersuri pentru a obţine o bursă de 25 de ruble, acordată de primăria din Taganrog, pentru a-şi putea continua studiile. Primeşte bursa în august şi pleacă la Moscova. Despre Taganrog nu va păstra amintiri prea plăcute. Când mai târziu, îşi revede oraşul natal, încearcă aceeaşi tristeţe: „Ce murdar, ce leneş, ce lipsit de sens şi ce plictisitor este Tanganrogul! Nu găseşti o firmă de magazin fără greşeli de ortografie... Străzile sunt goale, lenea e generală, la fel ca şi facultatea de a te mulţumi cu câteva copeici şi cu o soartă nesigură. Toate astea îmi sunt atât de odioase, încât chiar Moscova, cu murdăria ei şi cu tifosul exantematic, îmi apare, prin comparaţie, simpatică”. Din septembrie devine student al Facultăţii de medicină a Universităţii din Moscova. Locuieşte la început în subsolul unei case parohiale de pe strada Graciovka. Ziua de 24 decembrie marchează debutul literar al lui Cehov: este ziua când trimite la Petersburg redacţiei revistei săptămânale „Strekoza” povestirea *Scrisoarea moşierului de pe Don*.

Şlepan Vladimirovici A\, *către vecinul său, savantul doctor Frfo-drich* (*Piş mo k ueionomu sosedu*).

1880 – La rubrica *Poşta redacţiei*, revista „Strekoza” (1880, nr. 2) îl anunţă pe autor că povestirea trimisă este reţinută pentru publicare. Onorariul stabilit este de 5 copeici rândul Povestirea va apărea în numărul 10 din 9 martie 1880, sub pseudonimul... *v*. În acelaşi număr vede lumina tiparului schiţa *Ce se întâlneşie de cele mai multe ori* în *romane*, *nuvele* etc. (*Şto ceaşce vsego vsireceaelsea v*

rorrwnah, *povssleah i t*.*p*. *f*), sub pseudonimul *Antoşa*. Tânărul publicist nu-şi neglijează examenele la Medicină. Face cunoştinţa cu pictorul Isaak Levitan. Scrie drama *Boierul* (*Barin*), interzisă de cenzură.

1881 – La 1 martie este asasinat ţarul Alexandru al II-lea, act terorist revendicat de organizaţia narodnicistă „Narodnaia volea" („Voinţa poporului"). Urmează represalii dure ale autorităţilor. Ab

sorbit de preocupările sale literare, Cehov nu ia parte la adunările politice ale societăţilor studenţeşti. În vara lui 1881 începe să colaboreze la revista săptămânală umoristică „Budil nik", ce ap & –

t rea la Moscova. Prima povestire publicată aici se intitula *Ziua de Sân-Peiru* (*Petrov den*). Din septembrie publică şi la revista

umoristică „Zritel". Prima colaborare purta titlul *Judecata* (*8 i-d*).

Producţia anului 1881 înglobează unsprezece piese – schiţe, miniaturi comice, anunţuri şi reclame, scene dialogate, parodii, scurte texte ce comentează desene umoristice, precum şi foiletoane.

1882 La 14 ianuarie vizionează, spectacolul cu *Hamlel* la Puşkiński teatr (Teatrul Puşkin) din Moscova. Evenimentul artistic este consemnat în revista „Moskva" (nr. 3, din 19 ianuarie), sub pseudonimul *Celovek bez selezionki* (*Omul fără splină*). Alte revist* umoristice la care colaborează Cehov – „Svet i teni" (aici apare schiţa *Esculapi rurali*. (*Sevskie eskulapî*], la 18 iunie), „Sputnik" găzduieşte povestirea *Urâtă păţanie I* [*Skvernaia istorila*], la 26 iunie), precum şi „Mirskoi tolk" (se tipăreşte *El şi ea* [*On % om*], la 23 iulie). Bilanţul anului 1882 îi este favorabil lui Cehov: 2S de schiţe, povestiri, scenete, anunţuri, reclame şi parodii, pe Mngik publicistica propriu-zisă. La sfârşitul lui octombrie, poetul L.Î. Palmin îl recomandă lui N.A. Leikin, redactorul-şef al revistei umoristice „Oskolki" din Petersburg. Leikin solicită colaborarea lui Cehov şi a fratelui său Nikolai la revista pe care o conduce.

1883 La 8 ianuarie apare povestirea *Două romane*. *1*. *Romanul unui doctor*. 2. *Romanul unui reporter* (*Dva romană*. *1*. *Roman dokto-ra*. *2*. *Roman reportera*), sub pseudonimul *Omul fără splină*. Povestirea marchează începutul colaborării lui Cehov la revist»

„Oskolki”. Numărul povestirilor şi al schiţelor, al scenetelor şi miniaturilor umoristice scrise în 18S3 creşte de la 25 (la sfârşitul lui 1882) la 75. Cehov termină schiţele *Oglinda care arată strâmb* (*Kri*voie *serkalo*), publicată în „Zritel”, nr. 2, *Moartea unui slujbaş* (*Smerf cinovnika*), tipărită în „Oskolki”, nr. 27, din 2 iulie, *Fiica Albionului* (*Doci Al liona*), apărută în „Oskolki”, nr. 33, din 13 august, *Grasul şi slabul* (*Tolstii i tonicii*), în „Oskolki”, nr. 40, din 1 octombrie. În iunie preia rubrica *Cioburi din viaţa moscovită*; ilustraţiile de la această rubrică aparţin pictorului Nikolai Cehov. În decembrie îşi pregăteşte pentru tipar prima carte – *Şăgdinieie* (*Şalosf*), care cuprindea 12 schiţe umoristice, ilustrate de acelaşi Nikolai Cehov. Volumul se păstrează în şpalturi; cartea nu a mai apărut din interdicţia cenzurii.

1884 – Termină în mai cursurile Facultăţii de medicină din Moscova. În luna iunie îşi susţine examenul de licenţă. Tot în iunie iese de sub tipar prima carte a lui Cehov *Basmth Melpomenei* (*Skazki Mel pomeni*), care conţine şase povestiri: *El şi ca*, *Baronul*, (*Baron*), *Răzbunarea* (*Mest*), *Două scandaluri* (*Dea skandala*), *Soţii de artişti* (*Jeni artistov*) şi *Tragedianul* (*Traghik*). „Mi-am tipărit volumaşul pe credit, cu plata în decurs de 4 luni de ia apariţie. Ce s-o mai fi întâmplat cu volumaşul meu la Moscova habar n-am” – îi scrie Cehov lui Leikin la 25 iunie. Timp de două săptămâni îl va suplini pe medicul S.P. Uspenski la spital şi ca medie de plasă în orăşelul Voskresensk de lângă Moscova: „Chiar acum m-am întors de la o autopsie medico-legală, care a avut loc la 10 verste de Voskresensk. „ (Din scrisoarea către Leikin, *24 iunie 1883*.) Septembrie-decembrie – practică medicina ca medic al zemstvei. La 7 – 8 decembrie are prima hemoptizie.

1884

1886 – Lucrează la teza de doctorat *Medicina în Rusia*. Consultă o bogată bibliografie, cuprinzând vechi cronici, piese folclorice, tomuri masive de istorie a Rusiei. În aprilie Leikin îl recomandă redacţiei ziarului „Petersburgskaia gazeta” („Domnilor, am descoperit un nou Şcedrin”). Colaborarea lui Cehov la acest ziar începe la 26 mai cu povestirea *Ultima mohicană* (*Posledneala moqhi-hanşa*). Pentru el şi

familia sa închiriază o locuinţă de vară la Babkino, moşia soţilor Kiselev (la trei kilometri de Voskresensk). La Babkino se întâlneşte cu Levitan, care se află în vilegiatură într-un sat vecin. Scrie drama într-un act la *drumul mare* (*Na bol şoi doroghe*), interzisă de cenzură în septembrie, ca „o scriere sumbră şi murdară...” în 1885 scrie nu mai puţin de 111 povestiri umoristice.

Decembrie

1885 – Ianuarie

1886 – Tratează de tifos pe mama şi pe cele trei surori ale pictorului *I*»

nov, un cunoscut al lui Cehov, dar bolnavele nu scapă cu viaţa.

Convins că vina îi aparţine, scriitorul renunţă pentru un timp să mai practice medicina. îl tratează totuşi pe prietenul său Levitan.

v bolnav de tuberculoză. Între 10 şi 20 decembrie 1.885 vine ia Pe

tersburg. Este primit cu multă căldură de către Leikin şi colectivul redacţional al ziarului „Petersburgskaia gazeta”. j886 – în februarie acceptă să publice la cunoscutul ziar conservator din Petersburg, „Nevoie vremea”, editat de Suvorin. Semnea» cu numele său autentic: *Anton Cehov*. Din scrisoarea lui DA Grigorovici, scriitor celebru pe atunci, adresată (în martie) \» Cehov: „Aveţi un talent veritabil, talent ce vă situează mai presus de cercul literaţilor din noua generaţie”. Scrisoarea îi insuflă tânărului Cehov mai multă încredere în propria-i vocaţie: „M-am deprins curând să-mi consider scrierile eu uşurinţă.] [...] Scrisoarea dumneavoastră a avut asupra mea efectai pe] care l-ar fi avut un ordin al guvernatorului de a părăsi oraşal în 24 de ore. Vreau să spun că am simţit dintr-odată nevoia imperioasă de a mă descotorosi cât mai curând de indolenţa mea”. (îi răspunde Cehov la 28 martie.) în mai iese de sub tipar volumni *Povestiri felurite* (*Piostrie rasskasî*), editat de revista „Oskolki. Iunie-decembrie – ecouri numeroase în presă la cel de al doilea volum al lui Cehov. Interesantă este reacţia tâuărului scriitor l «comentariile criticii de specialitate: j „Revistele cele voluminos» *”.

au început să vorbească despre cartea mea. – «Nov» m-a făcut ca

ou şi cu oţet, spunând că povestirile mele sunt aiurelile unui nebun. I «Russkaia mist» m-a elogiat, iar «Severnîi vestniH a descris

pe două pagini soarta mea viitoare, vrednică de plâns, deşi îi cele din urmă mi-a adus laude. Ieri am primit invitaţia să colaborez la «Russkaia mist». La toamnă o să scriu ceva şi pentru revista aceasta...” (Din scrisoarea către Leikin, 30 iulie 1886.) La 27 august se mută de la Babkino la Moscova într-o nouă locuinţă, în casele lui Korneev de pe strada Sadovo-Kudrinskaia (azi – casa memorială „Cehov”). îl tratează pe Nikolai Cehov. grav bolnav. Scrie vodevilul *Despre efectul dăunător al tulunului* (*O vrede*] *talăka*). În prima jumătate a lunii decembrie apare articolul lui L.E. Obolenski, *Două talente – Cehov şi Eorolenko*, *Studiu comparativ* (în revista „Russkoe bogatstro”). Cehov – se afirmă în articol – este un mare talent, mai bogat şi mai profund decât Korolenko. Iu cariera lui Cehov anul 188G este cei mai productiv – dintre cele 111 povestiri scrise atunci amintim *Agafia*, *Un roman eu un cont rabd** (*Roman’s kontrabasom*), *Corista* (*Horistica*), *Copiii* (*Bettwu*), *Vanka*, *La drum* (*Na puţi*), *Durere* (*Toska*).

188?

— La începutul lunii ianuarie scrie piesa într-un act *Knihas*. (*Cântec de lebădă*) (*Lebeăinaia pesnea*), prelucrare a schiţei *Kalhas*. Piesa apare în antologia ilustrată „Stagiunea” (după 11 ianuarie). La 10 – 12 martie vizitează la Petersburg expoziţia de pictură academică şi cea a pictorilor „peredvâjnici”. („Expoziţia academic» e proastă, dar cea a peredvijnicilor rai s-a părut minunată prin bogăţia ei”) La 18 martieâi trimite lui A.S. Suvorin 1.6 povestiri care ar fi trebuit să intre în viitorul volum cu titlul *Povestiri* (volumul fiind dedicat lui D.V. Grigorovici). Într-o scrisoare adresată lui Cehov (în aprilie), celebrul compozitor Piotr Ilici Ceaikovski îşi exprimă „bneuria de a descoperi un talent atât de proaspăt şi original”, după lectura schiţei *Scrisoare* (*Mireane*), publicată în ziarul „Nevoie vremea”. De la 2 aprilie la 17 mai îşi revede locurile copilăriei, de care se despărţise în 1879. De la Ta-ganrog se îndreaptă spre Novoeerkassk; vizitea Zcă apoi localităţile pitoreşti Slăveansk, Sveatie Gorî, Ragozina Balka. Impresii din această, călătorie se regăsesc transfigurate în povestirile *Fericirea* (*Aceastie*),

Vântură-lume (*Derekali-pole*), *Stepa* (*Step*), terminată în 1888. În luna *iulie* Cehov se află la Babkino. A.S. Lazarev-Graziński își amintește că „Cehov era legat de colaborarea – cu termen fix – la ziare și reviste două – trei zile pe săptămână" dar în orele libere consulta bolnavii, și țăranii de prin împrejurimi veneau să-i ceară sfatul. îi trata gratuit". În august apare volumul de povestiri *în amurg*. *Schițe și povestiri* (*V sumerkah*), Petersburg (editura redacției ziarului „Nevoie vremea"). Între 20 septembrie și 5 octombrie serie drama *Ivanov* pentru Teatrul Korș din Moscova („Am scris piesa întâmplător, în urma unei discuții cu Korș. M-am culcat, am găsit un subiect și am scris-o.") Premiera piesei are loc la 19 noiembrie, în beneficiul actorului N.V. Svetlov care interpreta rolul lui Borkin. La 26 octombrie apare volumul *Cuvinte nevinovate* (*Nevinnk reci*) de A. Cehonte (tip. revistei „Sverciok"). În 1887 crește celebritatea lui Cehov și treptat numărul colaborărilor sale la revistele umoristice scade. Dintre cele 65 de lucrări ale sale, scrise în acel an, cele mai importante văd lumina tiparului în paginile ziarului „Nevoie vremea": *Polinka*, *Șampania* (*Șampanskoe*), *Fugarul* (*Begleț*), *Dușmanii* (*Vraghi*), *Verocika*, *Sărutul* (*Potelui*), *Kaștanka*, *Vohdea*. Specia miniaturii umoristice cedează locul nuvelei și povestirii. Pe un ton glumeț, Cehov ia notă de comentariile la ultima lui carte: „Îți trimit o recenzie. Citind-o, vei vedea că acei ce nu mă recunosc drept geniu sunt niște psihopați... Aproape în fiecare zi citesc recenzii despre mine și m-am deprins cu ele cum te-ai deprins dumneata cu murmurul ploii" (Dintr-o scrisoare către M.V. Kiseleva). „La 25 ianuarie vede lumina tiparului povestirea *De-ar-putea dormi* (*Spat hocttsca*), în ziarul „Petersburgskaia gazeta", nr. 24. La 3 februarie termină povestirea *Stepa* și o trimite lui A.N. Pleșceev pentru a fi publicată în revista petersburgheză, „Severnîi vestnik"; va apărea în paginile prestigioasei reviste în numărul 3, la începutul lui martie. La 19 februarie are loc premiera piesei într-un act *Kalhas*, la Teatrul Korș din Moscova. În luna februarie scrie vodevilul *Ursul*. *Farsă într-un act* (*Mctived*". *Șuika v odnom deistrii*). La 24 martie se sinucide scriitorul Vsevolod Garșin. („Dintre scriitorii din ultimul timp, pentru mine au valoare numai Garșin, Korolenko, Șceglov și Maslov. Sunt oameni buni și deschiși la

minte” – scrie Cehov la 3 aprilie.) îşi da asentimentul să publice o povestire în volumul omagial *în amintirea lui Garşin*. Scrie nuvela *Lumini* (*Ogni*) şi reface textul povestirilor ce urmau să intre în culegerea *Povestiri* (*Rasskasî*); volumul apare în mai, la Petersburg. La 5 mai pleacă împreună cu familia sa la moşia soţilor Lintvariov, în oraşul Sumi din gubernia Harkov (acolo se află astăzi o casă memorială „Cehov”). La începutul lunii iunie, povestirea *Lumini* se tipăreşte în revista „Severnîi vestnik”, nr. 6. Finalul povestirii stârneşte nedumerirea multor cititori şi prieteni ai lui Cehov: „De ce autorul îşi încheie lucrarea spunând «Nimic nu poţi înţelege din câte sunt pe lumea asta!»?” – se întreabă scriitorul Jean Şceglov. Cehov se simte obligat să răspundă: „Îmi permit să nu fiu de acord cu dumneata în privinţa finalului. Nu e treaba psihologului să înţeleagă ce nu înţelege. Şi cu atât mai mult nu e treaba psihologului să se prefacă a fi înţeles ce nu poate înţelege nimeni. Le înţeleg şi le ştiu pe toate jmmai proştii şi şarlatanii”. Între 21 iulie şi 7 august întreprinde o călătorie la Feodosia, Ialta, în Abhazia (la Suhumi, Batumi şi Tiflis). Se întoarce la Sumi prin Taganrog. La 30 an-gust, ziarul „Nevoie vremea” îi tipăreşte vodevilul *Ursul*. La 30 septembrie termină de scris povestirea *Onomastica* (*Imenint*). În octombrie rescrie piesa *Ivanov* pentru a fi jucată la Teatrul Aleksandriński din Petersburg. La 7 octombrie, pentru cartea *în amurg*, i se acordă (jumătate din) premiul *Puşkin* al Academiei Imperiale de Ştiinţe. Premiul se decernează „celor mai bune opere literare, care se disting printr-o deosebită măiestrie artistică”. La

10 octombrie apare a doua ediţie a cărţii Li *amurg*. Crizele de tuberculoză revin; „Mă simt rău, am hemoptizie. Fleacuri, poate; este totuşi destul de neplăcut – citim într-o scrisoare adresată lui A.N. Pleşccev din luna octombrie. La 2 (3 octombrie publică în ziarul „Nevoie vremea” un articol consacrat savantului rus N.M. Prjevalski. Termină de scris vodevilul *o cerere în cu.*: *iar le* (*l red-lojenie*). La 28 octombrie are loc premiera vodevilului *Ursul* la Teatrul Korş din Moscova. La 1 noiembrie, înrevista „Severrâi vestnik”, apare povestirea *Onomastica* (*Imeniitl*). În ziua de 3 noiembrie, la şedinţa inaugurală a Societăţii pentru artă şi literatură face cunoştinţă cu

Koiistant'n Sergheevici Stanislavski. Termină de scris povestirea *Criză de nervi* (*Pripadok*); îşi citeşte manuscrisul la Societatea pentru literatură şi artă şi textul se bucură de succes. („Asociaţia literară, studenţii, Evreinova, Pleşceev, domnişoarele şi alţii au ridicat în slăvi povestirea mea *Criză de nervi*, dar descrierea primei zăpezi n-a remarcat-o decât Grigorovici...” – îi seria Cehov lui S.A. Suvorin la 23 decembrie 1888). La 13 decembrie face cunoştinţă cu celebrul compozitor Piotr Ilici Ceai-kovski. În volumul omagial, intitulat *în amintirea lui Oarşin*, apare şi povestirea lui Cehov *Criză de nervi*. Reface *Ivanov*. La 25 decembrie, povestirea *Cizmarul şi Necuratul* (*Sapojnik necistaia sila*) este publicată în „Petersburgskaia gazeta”. Cele opt povestiri şi nuvele scrise în anul 1888 sunt îndelung cizelate, redactarea îi ia autorului un timp apreciabil sporit (la *Onomastica* lucrează mai bine de trei Unii). Cehov are acum conştiinţa vocaţiei sale literare şi a răspunderii pe care o poartă faţă de litera scrisă. Publică în aşa-numitele „reviste voluminoase”, şi efortul de a fi pe măsura reputaţiei cucerite într-un număr mic de ani îi solicită un travaliu de durată.

1889 – Ianuarie – Scrie un roman. Lucrează şi la povestirea *Prinţesa* (*Kmaghinca*). La 31 ianuarie are loc premiera piesei *Ivanov* la Teatrul Aleksaiulriński din Petersburg, cu actorul Davîdov în rolul principal. Spectacolul se bucură de mare succes. Textul piesei va fi publicat în numărul pe martie al revistei „Severnîi vestnik”. Îi trimite lui Suvorin povestirea *Prinţesa* pentru a fi publicată în ziarul „Nevoie vremea”. La 6 martie termină de scris epilogul la piesa lui A.S. Suvorin, *Tatiana Repina*. În scrisorile pe care le trimite prietenilor săi, Cehov anunţă că lucrează stăruitor la un roman: „Scriu un roman!! Scriu, scriu, şi nu văd deloc când o să termin de scris! L-am luat de la început, corectând şi scurtând considerabil ce scrisesem. Până acum am descris clar nouă personaje. Şi ce intrigă!” La 18 mantie apare volumul *Copiii. Povestiri de Anton Cehov* (*Detvora. liasskazi Antona Cehova*).

Tip A.S. Suvorin, Petersburg. În sumar: *Copiii*, *Yankei*, *Un „eveniment”* (*Sobâtie*), *Bucătăreasa se mărită* (*Kuharka jenitsca*), *Fugarul*, *Acasă* (*Borna*). În lunile martie şi aprilie îl îngrijeşte pe fratele

său Nikolai, bolnav da tuberculoză. La începutul lui mai lucrează la piesa *Duhul pădurii* (*Leşii*) şi la roman. La 4 mai termină de scris vodevilul *Tragedian fără voie* (*Traghik po nevoie*), prelucrare după povestirea *Unul dintre cei mulţi* (*Odin iz nemnoghih*). *Vi* iunie – Moartea fratelui său, Nikolai Cehov, îl zguduie profund. La 2 iulie pleacă la Odesa; aici asistă la spectacolele Teatrului Malâi, aflat în turneu. Cu vaporul călătoreşte de la Odesa la l-ai la. 24 septembrie: „Această scrisoare pleacă la poştă odată cu nuvela de care-s atât de sătul, Sneât. – am spus: lasă-mă odată, afurisit-o, şi du-te în focul criticii plictisitoare şi al nepăsării publicului cititor. M-aiu săturat de când o tot moşesc!” Titlul nuvelei: *O poveste banală* (*Din însemnările unui hă-trâu*) (*Skueinaia istorila*. *h zapisok starogu eehveka*]); la începutul lui noiembrie este tipărită în revista „Severnîi vestnik”, nr. 11. Octombrie – Termină de scris piesa. *Duhul pădurii*. Premiera are loc la 27 decembrie, pe scena Teatrului Abramova. Se decide să plece în insula Sahalin pentru a studia viaţa ocnaşilor şi a deportaţilor; face pregătiri de plecare.

1890 – La începutul lunii ianuarie pleacă la Petersburg pentru a obţine un permis de liberă intrare în închisorile şi locurile de detenţiune din Sahalin. Vizitează atelierul pictorului llia Repin. La 20 ianuarie îşi întocmeşte o listă bibliografică în care intră G5 de titluri, de lucrări despre flora şi fauna insulei, despre ţinutul Amurului, despre deportare. La Direcţia închisorilor înaintează o cerere pe numele lui G-alkin-Vraski, setul departamentului, prin care solicită sprijinul autorităţilor în realizarea expediţiei „în scopuri ştiinţifice şi literare”. Galkin-Vraski transmite directorului închisorilor din Sahalin recomandarea secretă de a nu i se permite lui Cehov să aibă legături cu unele categorii de deţinuţi politici şi ocnaşi. Februarie-aprilic – Se pregăteşte de pkeare: studiază codul penal, istoria privării de libertate şi a deportărilor în Rusia, istoria colonizării Sahalinului, memorii şi jurnale de călătorie în Siberia şi în Extremul Orient. În scrisoarea din o martie (adresată lui Suvorin) îşi dezvăluie motivele hotărârii de a vizita insula: „Numai oamenii care nu deportează acolo mii de semeni de-ai lor şi nu cheltuiesc milioane de ruble cu insula, numai aceştia

n-au nevoie şi nu le pasă de şalulinl După Australia şi Caye-nna, Sahalinul e singurul loc unde se poate studia colonizarea cu ocnaşi. [...] Sahalinul e locul celor mai cumplite suferinţe pe care te poate suporta un om liber sau un rob”. La sfârşitul lui martie

— Opere, vol. I – A.P. Cehov apare culegerea de povestiri *Oameni posomorâţi* (*llinurâc liudi*), tip. A.S. Savorin, Potersburg (Se dedică lui Piotr nici Geaikovski). În sumar: *Pusta* (*Pocită*)., *Neplăcere* (*Xepriiulnost*), *Yolodea*, *Prinţesa*, *Nenorocire*., *De-ar putea dormi*. *Hulii* (în original: *Cerii* = *Diavolii*). În martie apăruse în revista „Kusskaia niâst ” un fuiieton anonim, în care Cehov era numit „un scriitor lipsit de principii”. Jignit, Cehov îi trimite o scrisoare lui V.M. Lavrov, redactor-şef al revistei, în care îşi exprimă foarte tăios indignarea: „De obicei, eu nu răspund critic-or ce mi se aduc, dar la cazul de faţa nu mai e vorba de o critică, ci de-a dreptul de o calomnie. Poate că n-aş fi răspuns nici la calomnie, dar zilele acestea plec din Rusia pentru mai mult timp şi, cum s-ar putea întâmplasă na mă mai întorc niciodată, mi mă pot opri de a răspunde, Scriitor fără principii sau nemernic, ceea ce, e totuna, n-am fost niciodată”. Pleacă în Sahalin la 21 aprilie; până la Iaroslavl merge cu trenul; de acolo – cu vaporul pe Volga şi Kama piuă la Perm. Urmează traseul Ekaterinburg – Tiumen – Tomsk (de la Tinmenta Tomsk călătoreşte cu trăsura). Pe adresa ziarului „Xovoie vremea 1 trimite note de călătorie prin Siberia. îşi continuă drumul spre Irkutsk – 1500 de verste – cu trăsura. La 4 iunie ajunge la Irkutsk. Între timp la Moscova apare a doua ediţie a cărţii *Oameni posomorâţi*. Cehov îşi continuă drumul pe Amur – de la Irkutsk la Sretensk – cu trăsura; mai departe spic Nercânsk – cu vaporul. La ’24 iunie apare în „Xovoie vremea” primul foileton din seria *în n Siberia*. Ajunge la Ilabarovsk, pleacă la Nikolaevsk. La 12 iulie debarcă pe insula Sahalin, după ce a parcurs un drum de zece mii de verste, dintre care jumătate pe şleaurile înecate în mlaştină şi noroi ale Siberiei: „Am fost şi în iad, adică în Sahalin, şi în paradis, adică în Ceylon” – va scrie mai târziu, după ce impresiile se vor fi decantat suficient. Face recensfimâritul întregii populaţii, cercetează toate locurile de deportare, folosind un sistem de fişe pe care notează date referitoare la zece mii de deportaţi

şi ocnaşii „Am văzut *toiul*, în afară de pedeapsa eu moartea… Ştiu acum tare mrcite lucruri, încerc un sentiment amar… În amintirile mele Sahalimil îmi apare ca un întreg iad”. (Din scrisoarea către A.S. Savorin.) La 17 octombrie ajunge în insula Ceylon, după ce face ocolul Asiei cu vaporul pe Oceanul Indian, Canalul de Suez, Ctmstantinopol, Odesa. În Ceylon călătoreş-te o sută de verste cu trenul. La Colombo (12 noiembrie) scrie povestirea *Gusev*. Soseşte la edesa în ziua da 1 decembrie. La 8 decembrie se stabileşte Împreună cu întreaga familie la Moscova, pe strada Malaia Dniirrovska. Ti scrie lui Suvorin la Petersburg: „Înainte de plecare, *Sonata Krculzer* era

1802 – pentru mir» o adevărată minune, pe când atuiu mi se pare şi ridicofei, şi stupidă… Poate că m-am maturizat în timpul călătoriei sau poate că mi-am ieşit din minţi – cine ştie?!”. „La 25 donembră apare *G’usev* în ziarul „Nwoe veemea”. Decembrie – s «de pwsa *Unchiul Vitriei* (*Deidea Vanea*) – pornind de la subiectul şipersonajele din *Dukul pădurii*.

Lvii Ivan Bunin îi promite într-o scrisoare (30 ianuarie) să-i citească lucrările în manuscris. La 20 februari» ta Teatrul Malâi din Moscova se reprezintă vodevilul lui Cehov *o cerere în căsătorie*. Trimite mii de cărţi şi manuale pe adresa şcolilor din Sah*Kn. Serie povestirea *Duelul* (*Ducv*). Jocul celebrei actriţe italiene Ele-jnora-Duse în *Cezar şi Cleopatm* îl entuziasmează (U> martie). 19 marfci «-27 aprilie – În compania lui Suvorin fa.ee. turul Europei. Vizitează, pe râiwl, Vremea, Veneţia „Bologiiit, Florenţa, Roma (aici îi cunoaşte po D. l & rejtovski), Nisai, Monte-Ca. rto şi Paris, în luna mai lucrează la mmDoguafia *Insul» Salmiin*. La. 18 august termină de scris nuvela *Dudul* şi o trimitespte1 publicare lui Suvorin. La 12 octombrie apărea. două ediţie a. cărţii *Povestiri felurite* din cele 77 de textte, 22 au fost reserise. Octemiji-ie-noiomi brie *Duelul* se tipăreşte îne „Nevoie vremea” în unsprezece nu-l îţi i f de serial – foileton). 17 dfocembrie – Termini dă scris farsa *Jubileul* (*lubilei*), prelucrare după povestirea () *fiinţă făr<î apărate*, (*Bezzaşcitnoe*’s ««e «să of. În luna decembrie colectează fonduri în ajutorul populaţiei înfometate din gubernia Kijni-Nov-gorod. Publică un capital din cartea *Insula Salmlin* în

volumul colectiv *Ajutorarea înfometaţilor*, *moş* dta ziarul „Russkie vedo-niostt14. Este aleg nwmbru ai secţiei de geograţie aso «Wtăţii natu-raliştilor. x\p «e edttia a treia a volumului *Omwiri posomorâţi* şi ediţia a cincea a volumului *în amurg*.

În ianuarie apare în revista „Severnîi vestnit" umfla *Solia* (*Jena*), în numerele 1 şi 2. În revista „Sever" vede rremria tiparului povestirea *Zvăpăiata* (*Popngunea*). Merge] a ÎTIJHf-Novgorod pe în trua ajuta, la faţa locului, pe înfometaţi; se întoarce bolnav la Moscova. Februarie – Cumpără proprietatea şi conacul de la Melihovo, judeţul Serpuliov, la zece verste de gara Lopasnea. În martie se mată cu toată familia la Melihovo (azi muzeul „Ce-lio. v*"). Iib aprilie termină de scris nuvela *Salonul nr. 6* (*Paiaţa* A». &); va apărea ia numărul 11 al revistei „Russkaia mist". La 9 mai se tipăreşte*. În suraliiun* (*V ssâlke*), în revista „Vsemirnaia Uliust Riţiia", vol. XLVII, nr. 20 i I «iimie scrie *Vetitm* (*Sosvtti*); v* apare în revista „Knijki Nei – Mi". ar. *1* din lui la iulie. În plină cani WB «awtihnteâicăi, la propunerea lut Cămv, în satul Meii

99

hovo se deschide un dispensar. Cehov lucrează ca medic de zems-tvă şi ca membru al consiliului sanitar din judeţul Serpuhov; dă asistenţă medicală – pe o rază ce cuprinde 25 de sate, 4 fabrici şi o mănăstire – bolnavilor şi celor suspecţi de holeră. La 15 octombrie se anunţă stingerea epidemiei de holeră; spitalul din Mclihovo se închide... Din august şi până la 15 octombrie am dat consultaţii la aproape 1.000 de bolnavi" – scrie Cehov. La începutul lui noiembrie, în numărul de Crăciun al ziarului „Nevoie vremea", apare povestirea *Spaima* (*Strali*).

1893 – La 20 ianuarie vizitează pentru a doua oară atelierul pictorului Ilia Repin: „Văd cu ochii minţii, în toate detaliile, tabloul *Hristos în grădina Getsemani*. Înseamnă că a produs asupra mea o impresie puternică". La 30 ianuarie primeşte vizita lui Lev Tolstoi – stabilesc să plece împreună la Expoziţia de la Chicago. În februarie, Direcţia sanitară a judeţului Scrpuhov şti zemstva exprimă calde mulţumiri lui Cehov pentru ajutorul acordat în timpul epidemici de holeră. În februarie-martie, tipografia lui A.S. Suvorin scoate culegerea

de povestiri *Salonul nr. 6*; pe lângă textul care dă titlul volumului, cartea mai cuprinde *Gusev*, *Muierile* (*Babî*) şi *Spaima* (*Strah*). Revista „Russkaia mâsP” publică în martio *Povestea unui necunoscut* (*Rasskas neizvesinogo celoveka*).

La 28 iulie termină de scris auvela *Călugărul negru* (Ciornîi *monah*). Serghei Rahmauinov scrie fantezia pentru orchestră op. 7 *Stânca*, pe motivele povestirii cehoviene la *drum* (*Na puii*). Termină de scris *Insula Sahalin*: „Sunt mândru că în garderoba mea artistică atârnă şi acest halat aspru de puşcăriaş”. Monografia apare în câteva numere ale revistei „Russkaia mist”. La 25 octombrie moare la Petersburg Piotr Ilici Ceaikovski: „Vestea m-a tulburat. Încerc o tristeţe groaznică… L-am respectat şi iubit profund po Piotr Ilici, îi datorez foarte mult”. În noiembrie termină de scris *împărăţia femeilor* (*Babie farstvo*). La 28 decembrie povestirea *Volodea cel mare şi Toloaca cel mic* (*Toloaca bov-şoi*i *Volodea malen kii*) apare în „Russkio vedomosti”, nr. 357. „De vreţi să deveniţi un scriitor adevărat… studiaţi psihiatria. Este absolut necesar” – îl sfătuieşte pe un debutant, într-o perioadă când el, Cehov, citeşte multe lucrări de psihiatrie. La Me-Iihovo îl vizitează prietenii săi, scriitorul Potapenko (prototipul, în parte, al lui Trigorin din piesa *Pescăruşul* şi Lika Mizinova (care i-ar fi servit de model pentru Nina Zarecinaia din aceeaşi piesă).

1894 – Ianuarie – Numărul 1 al revistei „Artistul” („Artist”) găzduieşte povestirea *Călugărul negru*; *împărăţia femeilor* apare în revista „Ttusskaia mist”, nr. 1. La IC februarie *Vioara lui Rothschild*

(*Sleripica Rotşil da*) apare în „Russkie vedomosti”, nr. 37. La 21 martie pleacă la Ialta; aici termină de scris povestirea *Seara* (ulterior titlul se schimbă *hi Student ui*). Călătoreşte la Nijni-Nov-gorod, la Taganrog (îşi tratează o rudă bolnavă), la Feodosia şi… Odesa. La 3 aprilie pleacă la Molihovo. Trimite cărţi bibliotecii

…municipale din Taganrog. La 17 aprilie îl găsim la congresul medicilor din gubernia Moscova. Pleacă apoi în Italia. La întoarcere se opreşte pentru câteva zile la Paris şi Berlin. La 10 iulie în”. Russkie vodomosti”, nr. 188, se tipăreşte povestirea lui Cehov *Profesorul de literatură* (*Ueikv slovesnosti*). Povestirea la *conac* (*V usad be*) se publică

la 28 august în „Russkie vedomosti”, nr. 237. Protestează împotriva deciziei Comitetului de cenzură de a interzice ultimele două capitole din *Insula Snhalin*. În numărul po decembrie al revistei „Russkaia mist” apare nuvela *Trei ani* (*Tri geda*). La 22 decembrie scoate volumul *Nuvele și povestiri* (*Povesti i rasskarj*) (ed. I. Sâtin, Moscova). Din sumar: *Călugărul negru*, *împărăţia femeilor*, *Vioara lui Rothschild*, *La conac*, *Volodm cel mare și Volodea cel mic*, *Vecinii*, *în surghiun*. *Studentul* şi *Profesorul de literatură*. Termină de scris *Povestea unui grădinar* (*Rassliaz starşego sa Aovnilia*).

1895 – Ianuarie – După o neînţelegere de durată, Levitan vine la Melihovo (motivul conflictului ar fi fost Reabovski, personajul din povestirea *Zvăpăiata*, în care unii l-au recunoscut pe Levitan). În prima jumătate a lunii februarie, Ilia Repin schiţează portretul (în creion) al lui Cehov. Finalul povestirii *Trei ani* apare în „Russkaia mist”. La 11 martie termină de scris povestirea *Ariadna* (va apărea în decembrie, în revista „Artist”. Redacţia revistei „Detskoe ei tenie” îi trimite manuscrisul povestirii *Frunte Albă* (*Belolobti*). În aprilie, nuvela *Soyia* (*Supmga*) intră în culegerea *Iniţiativa*, editată de Asociaţia iubitorilor de literatură rusă. La 8 mai, cenzura avizează tipărirea cărţii *Insula Sahalin* (în tip. revistei „Russkaia mist ”). Volumul apare în ediţia separată, la sfârşitul lunii mai. 8 – 9 august – Cehov se află la lasnaia Poleatia; Tolstoi i-a făcut „o impresie admirabilă. M-am simţit în largul meu, ca acasă, și discuţiile noastre au decurs firesc și plăcut”. La insistenţele lui Cehov, revista medicală „Ilirughiceskaia letopis”, ameninţată să-şi înceteze apariţia din lipsă de fonduri, îşi găsite suportul material la câţiva doctori proeminenţi. Cehov face donaţii substanţiale şcolii săteşti din Talej (judeţul Scrpuhov), al cărei epitrop este: „Dacă n-ar fi construcţia şcolii, care mă va costa vreo mie cinci sute de ruble, m-aş apuca să editez revista pe cont propriu – atât de greu îmi vine să mă împac cu această evidentă absurditate! [...] a salva o bună revistă chirurgicală e tot atât de meritnos ca a face 20.000 de operaţii reuşite!” La 21 octombrie întâluim prima menţiune despre piesa *Pescăruşul* (*Ceaika*). O termină la 14 noiembrie: „Am început-o forte şi am terminat-o pia-nissimo, împotriva tuturor canoanelor artei

dramatice. A ieşit un roman”, Numărul 11 pe noiembrie al revistei „Russkaia mist publică povestirea lui Cehov *Omorul* (*Ubiisivo*). „Acum scriu o mică povestire: *Logodnica tnm* [*Casa cu mezanin*]. Am avut cândva o logodnică... O chema *Missius*. Am iubit-o foarte mult Despre toate astea scriu în povestirea mea”. (Din scrisoarea către Elena Şavrova.

1896 – Este supus unei atente supravegheri din partea poliţiei secrete. „Tu ianuarie am fost la Petersburg, am tras la familia Suvorin. Am fost des în vizită la Potapenko. M-am văzut cu Korolenko. Am fost în repetate rânduri la Malâi teatr”. Februarie – Cehov se află în vizită la Lev Tolstoi – în trecere prin Moscova. Tolstoi îi relatează că scrie romanul *învierea*; regretă că Cehov a citit romanul în prima variantă. În luna martie Cehov reface *Pescăruşul*. Povestirea *Casa cu mezanin* (*Dom's mezoninom*) apare în „Russkaia mist”, nr. 4, din aprilie. În august termină de scris *Viaţa mea* (*Moia jizn*). Asistă, în calitate de epitrop, la inaugurarea şcolii din Talej. *Pescăruşul* se repetă la Teatrul Aleksandrin-ski din Petersburg. Prima parte din povestirea *Viaţa mea* se tipăreşte în „Suplimentul literar lunar al revistei «Niva»”, din octombrie. La 17 octombrie are loc premiera cu *Pescăruşul* (spectacol în beneficiul actriţei Levkeeva); deşi rolul Ninei Zarecinaia îl deţine celebra tragediană Vera Komissarjevskaia, spectacolul este o cădere. Neînţelegerea publicului şi jocul neglijent al majorităţii actorilor ar explica insuccesul: „Piesa s-a prăbuşit cu zgomot, în teatru stăruiau o încordare apăsătoare, nedumerirea şi jena. Actorii au jucat idiot şi infam. De aici morala: nu trebuie să scriu piese” – se confesează autorul fratelui său Mihail Pavlovici la 18 octombrie. Şi într-o altă scrisoare, adresată, de astă dată, lui A.F. Koni, la 11 noiembrie: „Komissarjevskaia e o actriţă admirabilă. La una din repetiţii, mulţi dintre cei de faţă juângeau şi afirmau că, astăzi, e cea mai bună actriţă din Rusia. La spectacol însă, s-a molipsit şi ea de dispoziţia generală duşmănoasă împotriva *Pescăruşului* meu. Parcă se zăpăcise şi îşi pierduse şi glasul”.

1887 – Ianuarie – Cehov face recensământul populaţiei din Melihovo. îi comunică lui A.S. Suvorin că a căpătat aprobarea pentru

editarea revistei „Chirurgia” („Hirarghia”) convins fiind de rost ui unei asemenea publicaţii pentru medicii ruşi. Susţine necesitatea se»

1888

ei etăţilor de binefacere şi a actelor filantropice pentru ridicarea stării de sănătate a populaţiei. „Mai construiesc o şioată. A venit o delegaţie de ţărani să mă roagn, iar eu n-am avut tăria să nu primesc. Zomstra le-a dat o mie de ruble, ţăranii au adunat şi ei 300, iar şcoala costă cel puţin trei mii” – aflăm dintr-o scrisoare adresată lui Suvorip la 8 februarie. După crize repetate, Cehov se internează în clinica profesorului Ostroumov. îl vizitează Lev Tolstoi şi cei doi scriitori discută despre nemurirea sufletului. Martie – Crizele revin cu o frecvenţă îngrijorătoare. La 3 aprilie povestirea *Mujicii* (*Majiki*) este supusă dezbaterii în Comitetul de cenzură din Moscova. Hotărî rea luată suna astfel: „Să se scoată din textul lui Cehov pagina 193 în întregime, dacă autorul nu este de acord, să fie arestat”. La 10 aprilie iese din spital. *Mujicii* apare în numărul 4 al revistei „Russkaia mist”. Ia parte la organizarea unor spectacole de amatori, în sprijinul şcolilor comunale din judeţul Serpuhov. La 6 mai construieşte o nouă şcoală în satul Novoselki. Ca alor inspectează şcoala din Taiej. În luna mai, la tipografia lui Suvorin, se editează în volum piesele: *Ciulee* de *U.foldă*, (*Kalhaft*), *Ivanov*, *Ursul*, *O cerere în că-sătmie*, *Pescăruşul*. În iunie, la Melihovo vine pictorul I.G. Braz pentru a face portretul lui Cehov (la comanda colecţionarului Tretcakov). În august pleacă la Biarritz, apoi la Nisa, pentru îngrijiri medicale. 4 decembrie – „După părerea mea, Drey ins nu este vinovat” (din scrisoarea către Y.M. Sobolevski). La 21 decembrie, în ziarul „Russkie vedomosti”, se publică povestirea lui Culiov *în căruia* (*Na pridvoie*).

— La 1 ianuarie apare răsunătorul „J’aceuse!” al mi Emile Zola, scrisoare deschisă, adresată preşedintelui Republicii Franceze. „Zola este un snfifit nobil, şi eu [...] sunt entuziasmat de gestul lui”. (Din scrisoarea lui Cehov către Suvorin.) La 23 februarie, într-o scrisoare către fratele sau Aleksandr, Cehov relatează motivele rupturii sale cu Suvorin: „În cazul Zola, «Xovoo vremea» s-a comportat într-un mod infam”. Pictorul Braz vine la Nisa în ziua de 14 martie; Cehov îi

pozează pentru un portret. La 12 aprilie VI. Nemiroviei-Dancenko îi dă autorului amănunte despre crearea mult proiectatului Teatru de artă din Moscova şi îi cere asentimentul pentru a deschide stagiunea cu *Pescăruşul*. Cehov nu este de acord cu reprezentarea piesei sale; căderea de la premiera petersburgheză l-a afectat prea mult. La 5 mai revine la Moscova, pleacă apoi la Melihovo. 12 mai – Nemirovici-Dancenko insistă în cererea sa şi de astă dată Cehov îi dă aprobarea pentru ca *Pescăruşul* să fie jucat la Moscova. La 20 august începe repetiţiile cu *Pescăruşul*. La 9 septembrie pleacă la Ialta.

1899

Aici se întâlneşte cu poetul Konstantin Balinont, cu Fiodor Şalea-ţi u, cu Serghei Rahmaninov. 12 octombrie – Vestea morţii tatălui său îl mâhneşte nespus. La recomandarea medicilor se stabileşte la Tulta; îşi cumpără o parcela de teren la treizeci de verste de staţiune, pe locul numit Kuciukoi, şi îşi construieşte o vilă (după moartea scriitorului – muzeul „A.P. Cehov”). La 13 noiembrio, onorariul *Pescăruşului* se afectează în întregime noi şcoli de la Melihovo, care va fi al treilea aşezământ *Cehov*. Răspunde, la IC noiembrie, lui A.M. Peşkov (Maxim Gorki); acesta îşi manifestase admiraţia petit.ru talentul cehovian. Debutează astfel o bogată corespondenţă între cei doi scriitori. O aleasă prietenie literară îi va lega po Cehov şi pe Gorki. Xoiembrie-decembrie – Colectează prin subscripţie bani pentru copiii înfometaţi din gubernia Samara. Premiera cu *Pescăruşul* la Teatrul de artă este un iriuiul. La 20 decembrie află de la traducătorul său ceh că la Teatrul Naţional din Praga *Pesahuşitl* se reprezintă cu mare succes.

La 20 ianuarie semnează un contract cu editorul A.F. Marks privind tipărirea integrală a operelor sale, cudându-şi pe viaţă dreptul de autor, în schimbul unui procent destul de mic din beneficiu. Martie – În ziarele din Ialta Cehov publică articole despre fondurile ce urmează a fi colectate pentru copiii înfometaţi din Samara. La 18 martie îl vizitează Maxim Gorki. În aprilie face cunoştinţă, cu A. Kuprin şi Ivan Bunin. Neînţelegeri cu conducerea Teatrului Malâi din Moscova îl determină să predea manuscrisul piesei *Unchiul Vanea* la Teatrul de artă. În aprilie se întâlneşte de câteva ori cu Lev Tolstoi, care, în

diferite ocazii, îşi manifestă preţuirea pentru talentul lui Cehov. La 1 mai Teatrul de artă oferă un spectacol cu *Pescăruşul* numai pentru autorul piesei; lui Cehov nu-i place Konstantin Sfcanislavski în rolul lui Tri-gorin. La 7 mai asistă la lectura piesei *Unchiul Vanea* la Teatrul de artă. Prin grija lui Oehov, noua şcoală de la Melihovo este terminată. La premiera din 2G octombrie, *Unchiul Vanea* nu se bucură de o primire prea bună. În noiembrie publică un apel pentru strângerea fondurilor necesare construirii unui sanatoriu destinat bolnavilor de tuberculoză, lipsiţi de mijloace materiale. Apelul este difuzat de Maxim Gorki şi Mihail Pavlovici Cehov (fratele scriitorului) în alte oraşe. La 20 decembrie apare primul volum din *Opere* de Cehov fed. A.F. Marks). Editorul se arată nemulţumit că Cehov ezita să includă în seria de *Opere* multe povestiri publicate în ziarele şi revistele anilor '80. Cehov obiectează, arătând că *Cehonte* a scris lucruri pe care *Cehov* nu le va scrie niciodată. E treaba bibliografilor şi a criticilor să adune scrierile excluse de autor din *Opere*, ca să se lămurească în privinţa genezei

1900

h, r (Că doar le place să se ţină de fleacuri, mi –, aşa?"), a – 4 decembrie moare scriitorul Grigorovici. În revista „Russkaia mist. cartea a XII-a (pe decembrie), apare povestirea lui Cehov *Doamna* cât *caldul* (*Vama's sobacikoi*).

Acordă asistenţă medicală locuitorilor din împrejurimile lato. Citeşte cu multă răbdare manuscrisele trimise de scriitorii ince-mtori zeci de scrisori atestă atenţia şi grija cu care se apropie de producţiile literare ale debutanţilor. îl vizitează. pictorul Lovita* îi compozitorul Rahmaninov la Ialta. Levitan îi dăruieşte tablou *Cănite se* (*în într-o noapte eu lună*. Iese de sub tipar romanul lui Maxim Gorki *Foma Gordecv*, dedicat lui Anton Pavlovici Cehov. 1, 16 ianuarie, Secţiunea de limba şi literatura rusă a Academiei de ştiinţe îl anunţă că a fost ales academician. În ianuarie hemoptiziile «e repetă. La 24 ianuarie Lev Tolstoi asistă la spectacolul, a *Unchiul Yanca* la Teatrul de artă din Moscova. În antracte n întreţine cu VI Nemirovici-Dancenko despre piesa lui Cehov. ce ianuarie – Oehov despre Tolstoi: „Dacă ar muri Tolstoi, în viaţa mea s-ar face un gol imens. Mai întâi, trebuie să

mărturisesc că nu iubesc pe nimeni aşa cum îl iubesc pe el. Eu sunt ateu, dar cred ci dintre toate credinţele, cea mai potrivită pentru mine ar fi credinţa lui. În al doilea rând, când în literatură există Tolstoi, e uşor şi agreabil să fii scriitor, chiar dacă recunoşti că n-ai scris şi nu scrii nimic, lucrul nu pare grav, deoarece Tolstoi scrie pen-*ua* toţi Activitatea lui serveşte de justificare tuturor aşteptărilor ti nădejdilor ce se pun în literatură". În numărul 29 din 30 ianuarie al ziarului „Nijegorodskoi listok" se publică articolul lui M-txim Gorki, *însemnări literare despre noua povestire a* l*uz A.l. Cehov „În râpă"* („*Jim*", *im.*). La 7 aprilie vine în turneu la Sevastopol Teatrul de artă din Moscova. Peste o săptămână, trupa teatrului dă spectacole la Ialta, Scriitorii Gorki, tar, Mamin-Sibircak, Elpatievski şi actorii de la Teatrul de artă vin în vizită la Cehov. La 16 aprilie, în prezenţa lui Cehov, pe scena Teatrului Municipal din Ialta se reprezintă *Unchiul Yanca*. Ttr-neul la Ialta se încheie la 23 aprilie cu *Pescăruşul*. Publicul aflat în sala îl întâmpină pe Cehov cu ovaţii. La o mai scriitorul vine la Moscova şi îl vizitează pe Levitan; acesta îşi trăieşte ultimele rilerăpus de tuberculoză, prietenul lui Cehov moare la 2 inlie. Scriitorul călătoreşte în Caucaz. La Gurzuf, în Crimeea, scrie piesa *Trei surori* (*Tri sosirl*). În septembrie apare volumul II de *Opere* (cd. A.F. Marks) eu titlul *Nurde* şi *schiţe*. În octombrie 11 găsim la Moscova; îşi citeşte piesa *Trei surori* la o întâlnire cu, dorii Teatrului de artă. În noiembrie pictorul Valentin Scrov ti face portretul. În decembrie pleacă la Viena. Se opreşte la Nisa. În cursul anului 1900, din fondurile colectate de Ct hov (autorul însuşi coptribuie cu 5.000 de ruble), se înfiinţează la Ialta primul pension pentru bolnavii de tuberculoză, lipsiţi de mijloace de subzistenţă.

& SĂ – În ianuarie apare volumul VII de *Opere* (ed. A.F. Marks), cu titiu! Pl este *de teamt*. Pleacă în Italia. Vizitează Pisa, apoi Roma. I. a 31 ianuarie are loc premiera cu *Trei surori* la Teatrul de artă. La 14 februarie debarcă la Otlesa, de aiciporneşte spre l-ai la. În februarie apare volumul III de *Opere*. Se vede aproape în fie – care zi cu Bunin. Teatrul deaită se află în turneu la Petersburg cu *Unchiul Târna* („Sueres ur-iaşl" – comentează VI. Nemiro-vici-Dancenfco). La 15 martie eenzara interzice reprezentarea piesei *Trei surori* pe scenele

teatrelor populare. La 7 mai apare volumul IV de *Opere*. La *9* mai Cehov vine la Moscova. La 25 mai se căsătoreşte cu Olga Leonardorna Knipper, actriţă la Teatrul de artă. Soţii Cehov pleacă în gubernia Ufa – scriitorul va face aici o cură de cnmâs, tratament recomandat de medici. În drum spre Ufa, Cehov şi soţia lui se opresc pentru două zile la NJjni-Novgorod, oraş în care prietenul lor, Maxim Gorki, era arestat la domiciliu. La 1 iunie se instalează la sanatoriul din Aksionovo (Ufa). La 10 iunie apare volumul V din *Opere*. La 19 iulie autorităţii interzic reprezentarea *Pescăruşului* pe scenele teatrelor populare. La 3 august îşi redactează testamentul. Dacă moartea radelor apropiate, drepturile de autor ror reveni serviciului de ocrotiri sociale şi instituţiilor şcolare din Taganrog. Clauze speciale îi avantajează pe ţăranii din Melihovo. În august Buuin îl vede adesea pe Cehov la Ialta. Septembrie – Cehov îl vizitează de câteva ori pe To-Istoi, bolnav la Gaspia (în Crimeea). La 17 septembrie vine la Moscova şi asistă la reprezentaţiile cu *Trei surori*. Dă indicaţii amănunţite interpreţilor în legătură cu scena incendiului din actul III. La 27 septembrie spectacolul cu *Trei surori* se bneară de mare succes. La 1 decembrie apare volumul ¥111 de *Opere*. „Leonid Andrcev este un seriitor bun; dacă ar sesie mai des, ar avea şi mai mult succes. Nu-i destul de sincer *fi* de simplu, de aceea e greu să te obişnuieşti cu scrisul lui...” (Din scrisoarea către Olga Knipper, 7 decembrie.) La 13 decembrie apare volumul IX de *Opere*. Se întâlneşte cu Loonid Andreev. Starea sănătăţii lui Cehov se agravează.

J9 & 2 – Ianuarie – Se interesează îndeaproapede soarta reprezentaţiei cu piesa *Micii burghezi* a lui Maxim Gorki. Insistă po lângă Stanisâavsfci pentru o distrâb-nţie adecvată» relnrilor în spectacolul cu *Mirii hurqhezi* care se prpştătfiţtă Ta Teatral de aită.

În martie – trimite bani studenţilor, deportaţi pe motive politice la Irtetsk. Leonid Andreev îl vizitează pe Cehov la Ialta. Află că autorităţile au revocat alegerea lui Maxim Gorki la Acadenera rusă, din cauza „activităţii politic* suspecte”. În prezenţa lui Bunin, Cehov îi pozează pictorului Xilus pentru un portret. În semn de protest împotriva deciziei de infirmare a alegerii lui Gorki la Academie, Yladimir Korolenko îşi prezintă refuzul de a se număra printre

membrii de onoare ai Academiei. La 25 aprilie apare volumul X de *Ojtre*. În luna mai scriitorul se află la Moscova, în august Cehov trimite Academiei imperiale de ştiinţe rofi Xzul titlului de academician, în legătură cu anularea alogeni lui Maxim Gorki („Dacă-l vezi pe Gurki la repetiţii, ilicită-l şi spune-i – [numai lui – că nu mai sunt academician, mi-am înaintat cererea la Academie. Dar numai lui şi la nimeni altul!...” (Din scrisoarea lui Cehov către Olga Leonardovna Knipper, 20 august.) La 18 septembrie moare Emile Zola („Astăzi slut trist; a murit Zola. Aşa de neaşteptat şi parcă inoportun. Ca scriitor nu-mi prea plăcea, în schimb ca om în ultimii ani, când afacerea Dreyfus era în curs, l-am preţuit foarte mult”. (Din scrisoarea lui Cehov către Olga Leenardovna Knipper.) La 18 decembrie piesa *Azilul de noapte* de Maxim Gorki are mare succes la Teatrul de artă.

Ianuarie – Contractează o pleurită. I se recomandă să se stabilească în timpul iernii undeva lângă Moscova. Boala i se agravează din cauza frigului. La 27 februarie termină de scris povestirea *Logodnica* (*Xcresia*) şi o trimite lui V.S. Miroliubov, pentru a fi tipărită în revista „Ejemeseacinîi jurnal dica vseh”. Lucreazii la piesa *Livada cu vişini* (*Vişniovâi sad*). În aprilie *Unchiul Tanea* are un succes extraordinar (în interpretarea Teatrului de artă aflat în turneu) la Petersburg, Gorki şi Veresaev îl vizitează pe Cehov – se discută politică şi literatură. La 13 mai scriitorul vine la Petersonrg; încearcă să-l convingă pe A.F. Marks să rezilieze contractul. La 3 septembrie, în *Jurnalul* său, Lev Tolstoi notează: „Cehov, ca şi Puşkin, a stimulat forma, ceea ce este un mare merit”. La 12 octombrie termină *Livada cu vişini*. Manuscrisul îl expediază lui K. Stanislavski. Acesta citeşte piesa pe 19 octombrie. La 4 decembrie, deşi bolnav, vine la Moscova şi asistă la repetiţiile cu *Livada*; seara este prezent la spectacolele T «intralui de artă. La 12 decembrie vede *Azilul de noapte*, piesa lui Maxim Gorki, la Teatrul de artă. La insistenţele lui Colţev, prei» în calitate de redactor secţiunea literară a revistei „Paisskai»

mist”. Reface *Livada cu vişini*; nu este de acord cu afirmaţia ci piesa ar fi o dramă. La 2 decembrie publică povestirea *Logodnica* în „Jurnal dlea vsi; h”, nr. 12.

j, a 17 ianuarie are loc premiera, piesei *Livada cu vişini* şi sărbătorirea neaşteptată pentru Cehov – a 25 de ani de activitate literară. În cuvântarea ţinută cu acest prilej, V). Nomirovici-Dan-ceuko spunea: „Teatru) nostru este în aşa măsură îndatorat talentului tău, inimii tale cinstite, încât pe bună dreptate poţi să-l numeşti: «Teatrul meu, teatrul lui Cehov». În februarie este bolnavi iarna moscovită, clima aspră i-au dăunat sănătăţii. La 22 februarie îi trimite lui Golf ev la revista „Russkaia mist ” manuscrisele nepublicabile a) e începătorilor. În martie se interesează intens de viaţa politică. Războiul ruso-japonez îl tulbură. În aprilie, Teatrul de artă în turneu la Petersburg repurtează unf succes deosebit cu *Livada eu vişini*. La 3 iunie pleacă în staţiunea Bandenweiler (Germania), împreună cu soţia sa. În iunie apare *Livada cu vişini* în ediţie separată (tip. A.F. Marks, Potersburg). Cehov trimite cărţi bibliotecii municipale din Taganrog, printre care şi ediţii princeps ale operelor sale. La 9 iunie soţii Cehov ajung la Badenwoiler, trag la hotelul Somraer. La 29 iunie, fără niciun motiv previzibil, intervine o criză de inimă. Urmează trei zile agitate şi apoi o ameliorare a sănătăţii lui Cebov. Încetează din viaţă la *2* (*15*) *iulie* 1904, orele 3 noaptea, în vârstă de 44 de ani, într-o cameră a hotelului Sommer. Este transportat la Moscova cu un vagon de stridii; minunarea are loc la 9 iulie, la cimitirul Novodevicie, în prezenţa unui impresionant număr de prieteni şi admiratori.

— Moare Aleksandr Pavlovici Cehov, fratelo mai mare al scriitorului. Absolvent al Facultăţii de Matern. itică-ţi/îifă ni Universităţii din Moscova, colaborase în tinereţe la revistele umoristice. L-a ajutat pe Cehov să-şi tipărească primele încercări. Prozator el însuşi, a scris povestiri şi schiţe (semnate cu pseudonim), a scos reviste. Din 1886 colaborează, până la sfârşitul vrerii, la ziarul, Nevoie vremea”. Memoriile lui Aleksandr Pavlovici prezintă un interes documentar cert, deşi unele informaţii despre copilăria lui Cehov nu sunt pe deplin creditabile. S-au păstrat (şi publicat) un maro număr de scrisori adresate scriitorului şi volumul *în visită la bunici* (*V goskah u deduşki i babuşki*), Petersburg, 1912. La Taganrog se deschide Muzeul de literatură „A.P. Cehov”, care conţine lucruri ce au aparţinut

scriitorului, manuscrise, ediţii rare, fotografii, precum şi aproximativ G00 de cărţi cu autograful lui Gorki, Grigoroviei, Leskov, Leonid Andreev.

1910

1921

3 022 19SG

1941 – 1954 – Moare, în vârstă de 84 de ani, Evghenia Iakovievna Cehova, mama scriitorului, în casa construită de către Cohov la Ialta între 1898 şi 1900 se deschide muzeul ((– i poartă numele, prin osârdia fraţilor săi, Maria Pavlovna şi Miha.il Pavlovici Cehov. Printre exponate se află obiecte personale, cărţi, copii după manuscrise, tablouri şi desene de Isaak Levilan şi Xikolai Pavlovici Cehov. fotografii cu autograf ale lui Lev Tolstoi, Piotr Ceaikovski, Vera Koniissar-jevskaia.

Moare Ivan Pavlovici (Vhuv, fratule scriitorului, institutor de profesie la Ei de ani).

Moare Mihail Pavlovici Celiov, în vârstă de 71 de ani. A absolvit Facultatea de drept din Moscova. A colaborat la reviste pentru copii şi a scos el însuşi reviste pentru cei mici. A tradus din americanii Jack London şi Sinclair Lewis. Pentru culegerea de *Schiţe şi povestiri* (*Oecrhi i rassicazi*, Petersburg, 1904) a primit premiul *Pushin* al Academiei Ruse. Lucrările sale cu caracter memorialistic – *Autori Cehov şi sulieetele sale* (*Anton Cehov i ego slujett*, Moskva... 1923) şi *în jurul lui Cehov* (*Vokmg Cehova*, Moskva, 1933) sunt foarte importante pentru înţelegerea vieţii şi a operei lui Cehov.

La Melihovo (în regiunea Moscova) se inaugurează Muzeul A.P. Cehov, la conacul unde Cehov a locuit între anii 1892 şi 1899. Se păstrează intacte pavilionul construit de către scriitor la 1894 (aici a scris *Pescăruşul*), şcoala, parcul sădit de Cehov. La împlinirea a cincizeci de ani de la moartea lui Cehov se deschide muzeul memorial de la Moscova, pe strada Sadovo-Kudrin-skaia tir. 1 (în casa cunoscută în literatură drept „Casa de la Ku-drino”). Se păstrează aici majoritatea portretelor realizate de mari pictori, fotografii rare, cărţi cu autograf, manuscrise, documente referitoare la activitatea de medic a lui Cehov.

În acel uşi an aniversar se mai deschid case memoriale A.P. Cehov în oraşul Sumi (regiunea Harkov) şi pe insula Sahalin. Moare, în vârstă de 91 de ani, Maria Pavlovna Cehova. Între 188G şi 1904 predase geografia la un gimnaziu din Moscova. Soră devotată, i-a fost lui Cehov cel mai apropiat prieten. După moartea scriitorului, s-a dedicat textologiei şi memorialisticii – îi publica scrisorile (în şase volume apărute între 1912 şi 191 (1), triază manuscrisele. Din 1921 până la sfârşitul vieţii a fost directorul Muzeului A.P. Cehov de la Ialta. Scoate volumul *Scrisori către frateh meu*, *A.P. Cehov* (*Pişma le Iratu A.P. Cehovu*, Moskva, 1954) şi *Din trecutul hidepârfat* (*h ăaliokogo proşingo*, Moskva, 1960).

1SG & – Moare, la 89 de ani, Olga Leonardovna Knipper-Cehova, soţia lui Cehov din 1901, actriţă la Teatrul de artă din Moscova. În piesele lui Cehov a interpretat rolurile: Aikadina (din *Pescăruşul*), Elena Andreevna (din *Unchiul Yanea*), Masa (din *Trei surori*) şi Liubov Andreevna Ranevskaia (din *Livada cu vişini*). Este autoarea unei preţioase corespondenţe cu Cehov (*Perepiska A.P. Cehooa i O.L. Knipper*, t. 1 – 2, Moskva, 1934 – 1936) şi a lucrării memorialistice *Amintiri* (*Yospominaniia i perepiska*), t. l, Moskva, 1972.

S.B.

Notă asupra ediţiei

Noua ediţie selectivă oferă cea mai cuprinzătoare imagine a operei lui Cehov în Urmaromână, ilastrând toate laturile creaţiei sale. Pentru aceasta s-au folosit ca punct de plecare versiunile apărute la editura Cartea rusa şi E.P.L.U. Între anii 1954 şi 1903 (A.P. Cehov, *Opere* în 12 volume), confruntate cu reluările ulterioare ale textului în limba română. Când aceeaşi traducere trece de la o apariţie tipografică la alta cu modificări st. iistice – mai mari sau mai mici – s-a adoptat ultima variantă în ordine cronologică.

La revizuirea traducerilor s-au comparat tălmăcirile cu originalul rusesc şi s-au corectat tacit ortografiile ieşite din uz, neconcordanţele şi erorile tipografice. În priviuţa modalităţilor de transcripţie adoptate, s-au respectat normele ortografice academice, cu unele rezolvări impuse de text

— Socotite necesare în urma discuţiilor cu redacţia:

— Semnul moale, ca şi semnul tare, au fost marcate în traduceri prin apostrof;

— În transcrierea numelor feminine (de tipul: Olia, Lidia, Tania, Varia) S-a optat pentru *i* după consoană, având în vedere forma de genitiv: al Oliei, al Lidiei, al Tonici, al Variei;

— S-au menţinut unele ortografieri de nume proprii în manieră tradiţională (Alexandru al II-lea, Maxim Gerki).

Sumarul actualei ediţii se întregeşte cu traduceri inedite ale unor lucrări prezentate „în premieră”, din dorinţa de au fâţişa cititorului român scrisul cehovian cât mai amplu şi convingător.

Textul de bază după care s-a stabilit ediţia românească este noua ediţie sovietică în 30 de volume (A.P. Cehov, *Polnoe sohranie socinenii v tri-dţati tornah*, Izd-vo Nauka, Moskva, 1974 – 15) 82), dintre care 18 tomuri conţin proză, dramaturgie, memorii de călătorie, note de jurnal, foiletoane şi articole, iar alte 12 înglobează scrisorile lui Cehov. Apreciată de specialişti ca prima ediţie *completă*, pe drept cuvânt *critică*, a operei cehoviene, care răspunde tuturor exigenţelor ştiinţifice, lucrarea a sugerat, în alcătuirea actualei ediţii româneşti, dispunerea materialului după criteriul speciei literare şi al datei când acesta a fost redactat. Acolo unde nu se poate stabili cu precizie anul redactării definitive, se indică data tipăririi.

Menită să propună o reevaluare a creaţiei cehoviene din perspectiva anilor noştri, noua ediţie *critică* românească este însoţită de un studiu introductiv şi o cronologie a vieţii şi operei lui Cehov; repere de istorie literară sintetizând informaţii referitoare la geneza şi publicarea scrierilor, la etapele prin care a trecut elaborarea până la forma definitivă, precum şi ecoul operei în epocă, figurează la începutul fiecărui volum.

La redactarea *Croimlogiei* şi a comentariilor de istorie literară s-a beneficiat de contribuţiile critice exhaustive şi minuţios elaborate ce însoţesc ultima ediţie sovietică în 30 de volume, ca şi de lucrarea lui N.I. Ghitovici, *Letopis îmi i teorcestra A.P. Cehova* (*Cronica vieţii şi a operei lui A.P. Cehov*), Gosudarstvennoe izdatel stro hudojestroimoi

literaturi, Moskva, 1955.

Lectura textului propriu-zis este facilitată de un corpus de *Note* plasat la sfârşjt de volum, care anunţă variantele semnificative pentru travaliul celiovian de eliminare a impurităţilor stilistice ţinând de stilul colocvial al prozei primilor ani. Se ştie că Cehov era excesiv de sever cu propriile-i producţii; în consecinţă, respectându-se voinţa autorului, prea puţin din ceea ce scrisese şi merita să fie publicat în volum a intrat în ediţia lui A.F. Marks care a apărut între 1899 şi 1902.

Exegeza filologică nu a ostenit să semnaleze copleşitorul număr de antroponime, rod al fanteziei verbale a tânărului Cehov, neîntrecut în a inventa nume proprii care nu contrazic nicidecum regulile sistemului derivativ al lexicului rusesc. Monografia semnată de L.I. Kolokolova, *Imnna sobstrennk v rannem tvorcestre A.P. Cehova* (*Numele proprii, în creaţia io, început a lui A.P. Cehov*), Izd-vo Kievskogo Universiteta, 19G1, ca şi studiul lui Alexandru Ziteordoneţ, *Numele proprii în opera lui Cehov* (publicat în „Studii şi cercetări ştiinţifice. Filologie”, Academia R.P.R., Filiala Iaşi, anul XI, Fasc, 1, 19G0, p. 31 – 14) conving de necesitatea explicitării etimonului care & stat la baza onomasticii în opera lui Cehov. Iată de ce identificarea radicalilor numelor proprii ca sursă de comic în limbajul cehovian. face obiectul majorităţii *Notelor* din finalul primelor volume de proză umoristică a lui Cehov.

Tot la *Xok* se anunţă primele traduceri româneşti ale povestirilor şi pieselor cehovicne, informaţie preluată din Bil liograâia traducerilor în limbi străine, apărute în timpul vieţii lui Cehov, bibliografic alcătuită de L.P. Severskaia (vezi A.P. Cehov, *Polnoe sobranie sodnenii i pisem v tridţati tomah*, tom 11 [*Socineniia*], Izd-vo Nauka, Moskva, 1975, p. 662 – 677). *Bibliografia relaţiilor literaturii române ni literaturile străine în periodice* (1859 – 1918), vol. III, Editura Academiei E.S.R., Bucureşti, 1935, înregistrează în număr mare cele dintâi traduceri româneşti din proza cohoviană, întregind imaginea receptării operei cehoviene în România.

O listă de abrevieri la sfârşitul primului volum, un indice de numo şi sit îl alfabetic, de titluri, inseraţi în volumul IX, indici valabili

pentru întreaga serie, completează structura noii ediţii.

Proiectată în nouă volume, ediţia de faţă cuprinde:

— Volumul I *Schiţe şi povestiri* (1880 – 1883);

— Volumul II *Schi fa povestiri* şi ampla nuvelă *Dramă la vânătoura* (188 i...1885);

— volumul III *Nuvele şi povestiri* (1885 – 1886);

— Volumul IV *Nuvele şi povestiri* (1887 – 1890);

— Volumul V *Nuvele şi povestiri* (1891 – 1903);

— Volumul VI *Teatru* (1881 – 1903);

— Volumul VII *Jurnale literare* (1890-1904); *Foiletoane şi articolt* (1881 – 1902);

— Volumul VIII *Jurnale de călătorie* (1890 – 1893)*;* *Corespondentă* (1879-1884);

— Volumul IX *Corespondentă* (1884-1904).

S.B.

Schiţe şi povestiri

(1880 – 1883)

Repere de istorie literară

Ţ *TOLUMUL I AJJ* Operelor *lui Anton l'avhvki Cehov în* 1/ *ediţie românească selectivă reţine 117 titluri din 170, crle r însumează producţia tânărului Cehov între 9 martie ISfO, data debutului, şi 31 decembrie 1883*. *Sunt cuprinse aici schiţe, miniaturi, povestiri, seheeiuri-comentarii la desene, precum şi parodii care au văzut, lumina tiparului mai întâi în revistele umoristice din Mohora şi Petersburg – „Strekoza”*, *„Buditnik”*, *Molki”*, *grilei”*, *„Sret i teni”*, *„Sputnik”*; *Mirskoi toile”*, *Jlazvleccnie” – şi în „Almanahurile revistei «Streicoza» pe anul 1884”*.

Cehov semna la vremea aceea eu pseudonim: *prima lui povestire,* Scrisoare către un vecin savant, *tipărită la 24 decembrie 1879 în*”. *Strekmi”*, *purta pseudonimul*... v. Antoşa Cehonte (*poreclă ce-i fusese atribuită de către profesorul F.D. Pokrovski în anii de gimnaziu la Tagmirog*) *cu variantele sale* – Antoşa, Cehonte, A.C., An. C A-n C-te, Ance, Antoşa C, A. Cehonte, Don Antonio Cehonte – *însoţeşte frecvent textele publicate de Cetim în primii ani*. *Alte schiţe şi povestiri apwr sub*

pseudonimele Omul fără splină, Poetul prozaic G. Baldastov, Fratele fratelui meu (*în paginile aceloraşi reviste publica şi fratele lui mai mare, Alelesamir Pavlovici Cehov*), Şurubul îi r. 6 *şi* Şurubul nr. 9. *Cu numele său autentic va semna povestirile* A înţeles! (*terminată la 29 iunie 1883*), Pe mare (*publicată la 29 octombrie 1883*) *şi* Chibritul suedez (*scrisă între 7 şi 20 august 18S3*). A Cehonte *va figura şi pe coperta volumului* Povestiri Murite *din 1886*; *în urma intervenţiei lui D.V. Grigorovâci şi A.S. Suvorm, scriitorul va accepta, eu mare greutate, să-şi pună numele* (An. P. Cehov) *pe foaia de titlu a cărţii, însă numai după pseudonim*.

Proza anilor 1880 – 1883 a cunoscut revizuiri repetate: *în arhi>ce, se păstrează pagini de ziar şi revistă, şpalturi tipografice atestirul modificări şi abrevieri de text, survenite în lucrul la fraza îndelung cizelată şi la concizia maximă a subiectului*.

Volumul de *debut, intitulat* Şăgălnicie, *era gata pentru difuzarea pe piaţă încă din vara lui 1882*. *Erau cuprinse aici povestirile* Tăticul, Ziua de Sân-Pctrn, Spovedanie sau Olia, Jenia, Zoia, Păcătosul din Toledo, Insulele, zburătoare, înainte de nuntă, Scrisoare către un vecin savant, O mie şi una de patimi, *cu iluskaliile pictorului fiikolai Padovici Cehov, fratele scriitorului*: *cartea nu a mai apărut însă, din interdicţia cenzurii*.

Basmele Melpomenei (*1884*), *prima carte tipărită* (*şi difuzată*), *a. hd Cehov, aduna şase povestiri scrise mire 1880 şi 1883*: El şi ea., Baronul, Răzbunarea, Două scandaluri, Soţii de artişti. Traduceri! din… portugheză *şi* Tragedianul. *Debutul în volum nu a rămas neobservat de către critica „de întâmpinme”*. *Cronicarii salută apariţia, fără false elogii*: *publicistul P.A. Serg Menko, coleg de liceu şi prieten al lui Gehov, scria*: „[…]], pee (*ştirile lui A. Cehonte sunt desprinse din lumea artistică*. *Sunt scurte, se citesc uşor, degajat şi cu un sâmbet involuntar*. *Sunt scrise cu umor diekeusian*. […] *Umorul se revarsă fără efort şi Cehonte mânuiişie acest umor cu extremă prudenţă*”. („*Novoro. isiiskii telegraf*”, *1884, din 1 decembrie.*) „*Cele şase povestiri sunt scrise într-o limbă vie* şi *fiu mită şi se citesc cu interes*. *Autorul are umor autentic*” – *consemna cotidianul „Teatra Fnâi niirok”* (*1884, nr. 25*). *Revista „Nabtiuialev”*

(1884, nr. 4) primea favorabil cartea, dar formula şi o obiecţie: „Autorul acestor povestiri le-a dat un titlu necorespunzător: toate sunt luate din lumea teatrului, dar nu au nimic comun cu muza tragediei; mai potrivită ar fi fost muza comediei, Talia cea veselă, întrucât aici predomină cbmentul comic sau umoristic. Sunt bine scrise, se citesc uşor; conţinutul povestirilor şi tipurile înfăţişate sunt apropiate de viaţa reală".

În schimb, gazeta petersburgheză „Nevoie vremea" (1884, din 28 iulie) îl mustra pe autor pentru... necunoaşterea vieţii: În *zadar Antoşa, Celumte s-a desfătat cu şoaptele Mdpommei. Mai bine ar apela la viaţa însăşi şi ar scoale în căuşul palmelor material din abundenţă pentru tot felul de povestiri –* şi *vesele, şi triste".*

La începutul anului 1883, Celiov devine colaborator permanent al revistei petersburgheze „Oskolhi", redactată de N.A. Leikin. La periodicele umoristice din Moscova –, /lritev", „Budil nik" şi „MirsM tolk" – va trimite numai textele refuzate de revista „Oskolld": Insulele zburătoare, La Moscova în Piaţa Trubnaia, Maria Ivanovna şi *povestirile ce depăşesc cele 150 – 200 de rânduri rezervate fiecărei schiţe de către Leikin. Acesta ţine mult la colaborarea lui Cehov, drept care îi publică patru şi chiar cinci schiţe în acelaşi număr al revistei, dar nu admite nicidecum ca materialele reţinute pentru publicare să treacă peste limita draconic impusă: „Ştiind că am un cohboralor prolific precum Anton Cehov, nu sunt prea amabil* în *literaţii şi prozatorii de mâna a doua; le-am respins articolele, m-am descotorosit de ei" – îi scria Leikin la 1 martie 1884. Spaţiul tipografic miniatural al fiecărei piese îl obligă pe tânărul scriitor să scurteze textele, sacrificând, uneori, după propria-i mărturisire, „miezul şi sarea" bucăţii. Şi totuşi, atunci când îşi va pregăti volumele care urmează să intre în ediţia A.F. Marks, aceleaşi piese vor fi supuse unor noi şi acerbe abrevieri. Laconismul devine astfel norma scrisului e: ltoeian încă din anii tinereţii.*

Numai unsprezece schiţe şi povestiri datând din anul 1S83, în majoritatea lor publicate mai întâi în revista „OSMM", au intrat în spunând volumului Povestiri felurite, *care a văzut lumina tiparului, prin grija aceluiaşi Leikin, la 1886:* Cuiul, Mototoală, Un caz din practica

judiciară, O fire enigmatică, O dată pe an, Moartea unui slujbaş, Fiica Albumului, Toamna, Glasul şi slabul şi în tiiilonaş. *În cele treisprezece* în *ţii succesive ale volumului (ediţia a \IV-a a apărut în 1899), autorul nu pregetă să opereze repetate curecturi şi modificări de ordin stilistic, dictate de o mare exigenţă fuţă de cuvhdul încredinţat tiparului.*

Povestiri felurite *întruneşte ecouri favorabile imediat dvjm apariţia cărţii: recenzentul anonim de la „B-udivnik” (1886, din 1 iunie), wrwrishd Viktor Bilibin („Petersburgskaia gazeta”, 1886, din 26 mai), N. Ladojski („Sankt-Peterimrgskie vedomosti”, 1886, din 20 iunie) recunosc harul de umorist al autorului, capacitatea sa de a creiona în puţine cuvinte un personaj memorabil, calităţi care îl impun drept cel mai înzestrat scriitor din generaţia lui. Nu lipseşte nici acum reacţia negativă la ceea ce publicase Cehov în volum: criiki midi prea serioşi – Fiodor Bulgakov şi istoricul literar AM. Ska-Ucevski – îşi exprimau, regretul că Cehov a intrat în „breasla clov-mlor de gazetă” („*AW*, 1886, din 1 iulie) şi cartea* Povestiri felurite *ar oferi spectacolul atât de trist şi tragic al sinuciderii unui tânăr Udent”. („Severnîi vestnik”, 1886 nr. 6* [*iunie*].)

De im, ecou deosebit se bucură cronica literară a lui L.E. Obolenski din numărul 12 pe anul 1886, al prestigioasei reviste „Uusskoe, hogatstro”. Cu pătrundere critică nedezminţită de tot ce va scorie despre Cehov până în 1904, anul morţii scriitorului, L.E. Obolenski mrprinde exact notele caracteristice pentru umoristica de tinereţe: „El [*Celior*] *aparţine acelor artişti care nu inventă sidjiedele, ci le află pretutindeni în viaţa; oriunde şi-ar îndrepta plivirea, el găseşte izror de inspiraţie; acolo unde noi nu distingem nimic, nu suntem în stare să înţelegem, să simţim, acolo unde pentru noi toate lucrurile md simple şi banale, el face o întreagă descoperire. Celiov vede în spuiele acestor lucruri viaţa, pe care ştia să o înţeleagă şi să o iubească în uşa fel, huit noi începem să o iubim şi să o înţelegem!”*

Origiiml Halea scrisului celioman este mult îndatorată perioadei de început, şi în anii care urmează apariţiei Povestirilor felurite se *aud roci – puţine, deocamdată – ce evidenţiază superioara dezinvoltură «creaţiei umoristice fără de care ar fi fost imposibilă pro: a de*

maiuritate: „În foile umoristice dl Cehov a încuiat să scrie uşor şi vesel chiar, ceea ce sunt în stare să facă prea puţini dintre scriitorii nodti. Şi aceasta aptitudine îi era foarte necesară domnului Cehov, deoarece subiectele ce trebuia să le trateze înfă Hşând viaţa rusească sub trecută *guvernare... nu erau deloc vesele şi, cu toată uşurinţa expunerii, povestirile sale lasă şi astăzi o impresie cât se poate de apăsătoare”. („Trud”, 1895, nr. 1.)*

După o perioadă de tăcere, apariţia primelor două volume din ediţia de Opere *îngrijită de A.F. Marks resuscită interesul pentru proza tânărului Cehov. Se ştie că la 26 ianuarie 1899 Cehov a semnat un contract eu A.F. Marks, privind tipărirea integrată a operelor sale, pentru un procent neînsemnat din încasări. Cehov „îşi ceda pe viaţă dreptul de autor, rezenindu-şi clauza de a pregăti şi controla îndeaproape ediţia. Pentru lucrările deja tipărite şi pentru* cefe *viitoare, Cehov urma să primească 75.000 de ruble, iar pentru fiecare nou volum de douăzeci şi cinci de coli tipografice – cele 5.000 de rable. „Vânsarea la care am consimţit îşi are părţile sale proade „dar are, fără îndoialăt şi părţi bune. Mai întâi, lucrările mele vor fi tipărite cum trebuie; 2) n-o să am de-a face cu tipografia şi librariar n-o să mă fure nimeni şi nu voi fi obligat nimănui; o) pot lucra liniştii, fără să nu-l tem pentru viitor şi 4) de figul e mic, dar sigur...” (Din scrisoarea către Maria Pavlovna Cehova, 20 ianuarie 1899.)*

În lunile care urmează, scriitorul este nevoit să dea curs o /ligaţiei contractuale de a aduna tot ce publicase până atunci în presa timpnfai: „Cehov trebuia să stea la masa de scris ore întregi ca să-şi akagă din vechile ediţii povestiri pe jumătate uitate. Pesemne, multe se pierduseră – el însuşi se plângea că nu are o memorie prea bună şi în nu-şi poate aminti tot ce a scris de la începutul activităţii sale literare” – consemnează V.M. Lavrov în amintirile sale.

Cehov lucrează meticulos şi pedant la redactarea primelor dw>A *volume, schimbă titluri (de pildă,* Ironia sorţii *devine* în salonaş*), renunţă în ultima clipă la includerea în volum a textelor îndelung migălite, ceea ce stâmeşk nemidţumirea editorului. Primul volum im ser\a, impropriu numită, de* Opere complete *(ed. A.F. Mavks) apare hi*

20 decembrie 1899, iar volumul al doilea – în septembrw 19QQ. în sumarul lor figurau doar optsprezece povestiri din producţia primilor ani şi acelea datate restrictiv – 1SS3: Oglinda care arată strâmb, La frizer, Triumfi?! învingătorului, Paznicul cărturar, O fire enigmatică, Din jurnalul unui ajutor-contabil, Moartea unui urwjbaş, Un băiat răutăcios, Traget Manut, Zestrea, Fiica Alliionuhii, Chibritul suedez, Informaţia, La Moscova în Piaţa Tntbnaia.

Grasul şi slabul, La poştă, Pe mare. *Se poate uşor observa că numai patrii schiţe din cele scrise în 1883 au întrunii adeziunea autorului, trecând din culegerea de* Povestiri felurite *în primele volume ale ediţiei A.F. Marks*: 6 fire enigmatică, Moartea unui slujbaş, Fiica Albio-nnlui *şi* Grasul şi slabul. *De-ar fi fost să se respecte întru toiul dorinţa lui Celwv, prea puţine piese ar fi parvenit posterităţii, şi aceasta dintr-un exces de intransigenţă faţă de propria-i operă. Esk foarte. frobo Ml ca Cehov să fi schimbat în continuare cuprinsul ediţiei, ducă timpul ar fi avut răbdare… Să-i credem pe îngrijitorii ediţiei mimetice în treizeci de volume, care invocă părerea lui P.V. Bîkov, un cunoscut bibliograf*; *acesta îi scria în anul 1910 Mariei l'u clovna Cehova, sora scriitorului*: *„Există martori, în prezenţa cărora Anton Pavlovici ar fi spus că* […] toate *lucrările sale, cu timpul, vor trebui să vadă lumina tiparului”*.

Proza umoristică a tânându-i Cehov, cuprinsă în primele două tomuri de Opere *(1899 – 1900) atrage elogiile criticii*; *se evidenţiază cu acest prilej „originalitatea ce nu-şi află egalul în persoana mei unuia dintre beletrişlii noştri de seamă”, „umorul neîntrecut jfină acum”. Nu trece neobservată nici legătura dintre umoristica lui Arăoşa Cebffâte şi creaţia de maturitate a lui Cehov: „În majoritatea acestor povestiri răzbate o notă de ascunsă şi profundă tristeţe*; *chiar în cele mai vesele povestiri se simte tristeţea autorului” – scria A.l. Bog-dunoviti. („Mir bojii”, 1900, nr. 11.) Lectura retrospectivă de acest tip este vizibil influenţată de opinia, curentă în acei ani, referitoare la „pesimismul”, „melancolia” lui Cehov, „cântăreţul stărilor crepusculare”*.

Consecvent în miopia sa, temutul critic – narodnic N.K. Mihailorski aplică (şi) primului volum de Opere *ideea obsesivă a „indiferentismului” cehovian*: *„Autorul aruncă pe hhiie, în grabă şi la*

Mâmplare, absolut tot ce-i sugerează observaţia, memoria şi fantezia”.

După ce, în ianuarie fi februarie 1900, citeşte primul volum, Lev Niloheviei Tokloi se *declară satisfăcut să cwistate că Cehov esk un umorist deprima mărime, care poate sta alături de Gogol şi Sleptov* (!).

În selectarea traducerilor pentru volumul 1 al actualei ediţii româneşti de Opere «7 c *hi Cehov au fost folosite următoarele surse*:

— *A.P.* (*Mor*, Opere, *volumul I* (*195 i*) *şi volumul 11* (*1950*), *iradnee/îi de Mda Boldur, Editura Cartea rum*;

— *A.P. Cehov*, Un impresar sub divan, *în româneşte de An da Boldur, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963*;

— *A.P. Cehov*, Nuvele, *volumul 1* (*traduceri de Anda E o/dur*). *Maura pentru literatură universală, Bucureşti, 1906*

— *A. Cehov*, Schiţe şi nuvele (*traduceri de înda Boldur*), *Editura Univers, Bucureşti, 1971*.

Întrucât traducerile se reiau cu modificări neînsemnate de la o ediţie la alta s-a optat pentru ultima apariţie, mizuită şi definitivată se *către Anda Boldur, semnalam versurilor româneşti, în vederea includem textelor în prezenta ediţie*.

S.B

SCRISOARE CĂTRE UN VECIN SAVANT

Sulul HliiiL-s Mintale1

Dragă veciiumtle.

MAKSBI… (am uitat numele tatălui dumitale, dar fii îngăr duitor, rogu-te, şi mă iartă). Şi mai iartă-mă pre mine, moşneag sucit ce sunt, că îndrăznesc să te incomodez cu neroada mea gângitveală pusă pe Mrtie. Da’ trecu anu de când ai binevoit să te aşezi prin părţile noastre, hotar în hotar cu mine, şi totuşi nu te cunosc încă. Şi nici dumneata nu mă cunoşti pre mine, biată gmgrenie ce sunt. Dă-mi, prin un na re, voie, scumpe vecinaşule, să fac cunoştinţă cu dumneatale măcar priit mijlocirea acestor hieroglifuri biltriueşti; să-ţi striug în gând mâna savantă şi să te felicit cu ocaziunea descălkării dumitale din Satikt-l etenburg pe meleagurile noastre umile, locuite de mujici şi de popor simplu, adică de mocofani. De mult am căutat un prilej pă iac cunoştinţă cu dimineaţa, o doream fierbinte, fiindcă ştiinţa este pentru

mine ca o mamă bună, tot aşa ca şi civilizaţia, şi fiindcă stimez din tot sufletul pe acei oameni al căror nume şi titlu vestit, încununat de aureola gloriei, de lauri, de ţimbale, de decorai ţii, medalii şi diplome, răsuna ca tunetul şi trăsnetul prin toate părţile lumii acesteia văzute şi nevăzute, adică sublunare. Tarenii tunt dragi astronomii, poeţii, metafizicienii, docenţii, chimiştii şi; i! ţi pontifi ai ştiinţei, printre care te numeri şi dumneataprin faptele dumitale înţelepte şi prin ramurile de ştiinţă, adică prin produse şi roade. Se zice că ai tipărit multe cărţi în timpul şederii dumitale intelectuale cu ti buri, termometre şi cu o grămadă de cărţi străine cu desene ispititoare. De curând a trecut pe la domeniite mele sărăcăcioase, pe la ruinele şi dărăpănăturile mele, vecinul meu Gherasimov, care, cu fanatismul care-l caracterizează, tare a mai ocărit gândurile şi ideile dumitale cu privire la origina omului şi la alte fenomene din lumea ce o vedem, şi s-a dezlănţuit straşnic împotriva sferei diunitale intelectuale şi împotriva orizontului gândirii dumitale presărat cu aştri şi aeroliţi. Eu uimi nu sunt de acord cu Gliorasiinov în ceea ce priveşte ideile diunitale intelectuale, fiindcă trăiesc şi mă hrănesc numai cu ştiinţa pe care Pronia a dăruit-o neamului omenesc, pentru scoaterea din adâncurile lumii văzute şi nevăzute a metalelor preţioase, a metaloizilor şi briliantelor. Totuşi, tătucule, iartă-mă pre mine, gângania cea umilă, dacă îndrăznesc să dezmint bâitrâuieşte unele idei ale dumitale cu privire la firea naturii. Gherasimov mi-a spus cum că ai fi alcătuit o lucrare în care ai binevoit să expui idei nu prea substanţiale despre oameni şi starea lor originară, cum şi despre traiul lor antediluvian. x\i binevoit să spui că omul se trage din neamurile malmuţeşti ale macacilor, urangutanilor şi aşa mai departe. Iartă-mă promine, un bătrân nevolnic, day nu-s de părerea dunii-tale în acest punct important şi pot să-ţi aduc obiocţiuni serioase. Căci dacă omul, stăpânitorul hunii, cel mai deştept dintre toate fiinţele respiratorii, s-ar trage din tâmpita şi neştiutoarca maimuţă, ar avea coadă şi un glas sălbatic. Dacă ne-am trage din maimuţe, ţiganii ne-ar plimba acum prin oraşe ca să ne arate lumii şi am plăti bani ca să ne arătăm unul altuia, jucând tontoroiul la porunca ţiganului sau stând după gratii în menajerie. Suntem noi oare acoperiţi

cu păr din cap pâuă-n picioare? Ku purtăm noi oare haine, spre deosebire de maimuţe? Şi am mai iubi noi oare femeia şi nu am dispreţui-o, dacă ar mirosi cât de cât ca maimuţa pe care o vedem în fiecare marţi la mareşalul nobilimii? Dacă străbunicii noştri s-ar fi tras din maimuţe, n-ar fi fost înmormântaţi într-un cimitir creştin! Străbunicul meu Amvrosi, bunăoară, care a trăit pe vremuri în regalul polonez, n-a fost înmormântat ca o maimuţă, ci alăturea de abatele catolic Joacliim Szostak, ale cărui însemnări preţioase despre clima moderată şi folosirea nemoderată a băuturilor tari se păstrează şi astăzi la fratele meu Ivan (maiorul). Abate înseamnă un popă catolic. Iartă-mă pre mine neştiutorul pentru faptul că mă amestec în treburile dumitale savante şi judec în felul meu bătrânesc şi te bat la cap cu ideile mele înapoiate şi noi-ioplite, care la oamenii savanţi şi civilizaţi încap mai curând în stomac decât în cap. Da' nu pot să tac şi nu pot să rabd când savanţii gândesc greşit în mintea lor, de aceea nu pot să nu te contrazic! Gherasimov mi-a mai spus că dumneata nu gândeşti iust despre lună, care ne înlocuieşte soarele în ceasurile de întuneric şi beznă, când oamenii dorm, iar dumneata tragi electricitatea dintr-un loc într-altul şi ai idei fanteziste. Nu râde de moşneagul ce sunt pentru că scriu aşa de nemeşteşugit. Dumneata scrii că pe lună trăiesc tot felul de oameni şi seminţii. Asta nu poate fi nicicând, fiindcă dacă pe lună ar trăi oameni, ei ne-ar ascunde lumina ei magică şi fermecătoare cu casele lor şi cu păşunile lor bogate. Şi apoi, oamenii nu pot trăi fără ploaie, iar ploaia vine în jes spre pământ, şi nu merge în sus spre lună. Dacă ar trăi pe lună, oamenii ar cădea în jes spre pământ, ceea ce nu s-a întâmplat niciodată. Afară de asta, dacă luna ar fi locuită, ar cădea pe continentul lustru lături şi alte murdării! Şi cum ar putea să trăiască pe luna oameni, dacă ea există numai noaptea, iar ziua piere?

Nici ocârmuirea n-ar fi îngăduit să se trăkscă pe lună, deoarece oricine s-ar putea refugia pe ea şi sustrage cu multă uşurinţă (! la diferite îndatoriri din cauza distanţei mari şi inaccesibilităţii ei. Aşa că ai scriutit-o oleacă! După cum mi-a mai spus Ghorasimov, ai tipărit în lucrarea dumitale savantă cum că, pe cel mai mare astru, adică pe soare, ar fi pete negre. Asta nu poate fi, fiindcă nu se poate întâmpla

niciodată. Şi apoi, cum ai putut să vezi pete 3>e soare dacă nu te poţi uita la soare cu ochiul liber, şi pentru ce-ar avea pe el pete, dacă te poli lipsi de ele? Din ce, mă rog, sunt făcute petele acestea, dacă nu ard? Te pomeneşti că după dumneata şi peştii trăiesc pe soare? Iartă-mă pre mine, ciumă otrăvită ce sunt, că am făcut o glumă atât de proastă! Dar sunt grozav de devotat ştiinţe-i! Rubla, această pânză de corabie ce – luă veacul zgândăre ca un cui în spate şi un moşier de modă veche, totuşi eu, bătrân nevolnic, mă îndeletnicesc, cu ştiinţa şi cu descoperiri pe care le fac cu mâinile mele proprii şi îmi umplu tigva mea proastă cu gâaduri şi cunoştinţe măreţe. Pentru mine, maica natura este o carte pe care trebuie s-o citeşti şi s-o studiezi. Am făcut multe descoperiri cu mintea mea proprie, descoperiri care nu le-a scornit încă niciun reformator. Pot spune fără să mă laud că nu sunt printre ultimii în ceea ce priveşte cultura, câştigată prin muncă grea şi nu prin bogăţia părinţilor, adică a tatălui şi a mamei sau a tutorilor, care nenorocesc adesea pe copiii lor cu ajutorul bogăţiei, luxului şi caselor cu cinci etaje, cu robi şi sonerii electrice. Iată ce a descoperit mintea mea umilă! Am mai descoperit că marea noastră mantie de foc, cu raze, soarele, joacă o dată. pe an dis-de-dimineaţă în mod distractiv şi pitoresc în culori multicolore şi produce cu sclipirea lui minunată o impresie veselă. Altă descoperire. De ce iarna ziua e scurtă, şi noaptea lungă, iar vara, invers? Iama ziua e scurtă, fiindcă, la fel cu toate celelalte obiecte văzute şi nevăzute, se strânge de frig şi fiindcă soarele apune devreme, iar noaptea se dilată. În urma aprinderii felinarelor şi lumânărilor, deoarece se încălzeşte. Apoi am mai descoperit că primăvara câinii mănâncă iarbă la fel ca oile, iar pentru oamenii pletorici cafeaua este dăunătoare, fiindcă produce ameţeală la cap, o tulburare a vederii şi alte fenomene asemănătoare. Şi am mai făcut multe alte descoperiri în afară de acestea, cu toate că, nu am diplome şi alte ţidule. Pofteşte pe la mine, vecinaşule dragă, zău! Vom descoperi câte ceva împreună, ne vom ocupa cu literatura şi ai să mă înveţi şi pre mine, prostul, diferite socoteli.

De etirând am citit în cartea urnii învăţat francez că barul îi tihii im seamănă deloc cu chipul omenesc –, cum cred savanţii. Vum vorbi şi

de asta. Văbine şi vino! Vino, bunăoară, chiar mâine. Anim mâncăm de post, d; rr pentru dumneata; vom găti mâncăruri de frupt. Fata mea Nataşenka te roagă* să-i aduci nişte cărţi, intelectuale. Ivi e emanţipată mu, pe toţi îi consideră proşti „nuniiti ra e deşteaptă foc! Pot să-ţi spun că tineretul de astăzi e tribl de carte... Să-i dea Dumnezeu sănătate! Feste o săptăuriuă vine la: mine fratele meu IVan (maiorul), om tare de treabă, dar, între noi fie zis, cam gn. b um şi nu-i plac ştiinţele. Această scrisoare trebuie să ţi-o aducă chelarul meu Trofim exact la orele opt seara. Dacă ţi-o aduce mai târziu, plesneşte-l peste bot, fiindcă cu acest neam de oameni nu trebuit» umblat eu mănuşi. Dacă ţi-o aduce mai târziu, înseamnă că blestematul s-a abătut pe la cârciumă. Obiceiul de a-şi vizita vecinii nu e scornit de noi şi va dăinui şi după moartea noastră, de aceea vino mimnidecât cu cărţi şi cu maşinării. Aş veri chiar eu la dumneata, dar sunt tare sfielnic din fire şi n-am destulă îndrăzneală. Iartă-mă pre mine netrebnicul pentru deranj.

Rămân vecinul dumirak carete stimează, ureadnicul în retragere a) Ocsstei bomilui şi boier de viţă veche

Ce se întâlneşte cel mai adesea în romane, nuvele etc.

UN CONTE, O CONTESĂ cu urme de îndepărtată frumuseţe, un baron-vecin de moşie, un scriitor liberal, un nobil scăpătat, un muzician străin, slugi îndobitocite, dădace şi guvernante toante, un administrator de moşie neamţ, un *esquire1* şi un moştenitor din America. Chipuri urâte, dar simpatice şi atrăgătoare. Un erou, gata să-şi arate la prima ocazie puterea pumnilor şi care o scapă de la moarte pe eroină, al cărei cal a luat-o razna.

Înaltul cerului, depărtarea nesfârşită, de necuprins... de neînţeles, într-un cuvânt: natura!!!

Prieteni blonzi şi duşmani cu părul roşcat.

Un unchi bogat, liberal sau conservator, după împrejurări. Pentru eroul principal, moartea unchiului este mai de folos decât sfaturile lui.

O mătuşă la Tanibov.

Un doctor cu faţa îngrijorată, care te lasă să băuuieşti că e vorba de o criză; adesea doctorul poartă baston cu măciulie şi e chel. Şi

unde-i doctor, acolo-i şi reumatism căpătat din muncă cinstită, migrene, encefalită şi, bineînţeles, îngrijirile date unui rănit în duel şi sfatul nelipsit de a merge la o staţiune de ape minerale.

Un servitor care slujeşte de mult în familie şi e gata să facă orice pentru stăpânii săi actuali, chiar şi să se arunce în foc. Deosebit de spiritual.

Un câine, care doar că nu vorbeşte, un papagal şi o privighetoare.

O vilă în împrejurimile Moscovei şi o moşie ipotecată în sudul ţării.

Electricitatea, al cărei rost în roman este de cele mai multe ori cu totul de neînţeles.

O servietă din piele roşească, porţelanuri chinezeşti, o şa englezească, un revolver căruia nu i se întâmplă să ia foc, o decoraţie la butonieră, ananas, şampanie, trufe şi stridii.

O întâmplătoare tragere cu urechea la uşă, care prilejuieşte descoperiri senzaţionale.

O armată nenumărată de interjecţii şi o seamă de încercări de a folosi, la locul lui, un termen tehnic.

Aluzii mărunte la împrejurări considerabile.

Foarte des lipsa, unui rfârşit.

Cele şapte păcate capitale la început şi o nuntă la gfârşit.

Sfârşit.

DIN TEMELE DE VACANŢĂ ALE ELEVEI DE PENSION NADENKA N.

La limba rusă *a*) *Cinei exemple de „Alcătuire de fraze”*.

1) „Do curând Rusia a dus război cu Străinătatea, cu care ocazie au fost omorâţi mulţi turci”. 1

2) „Calea ferată şuieră, transportă oameni şi este făcută din fier şi materiale”.

3) „Carnea de vită se face din boi şi vaci, iar carnea de oaie din mioriţe şi berbecuţi”.

4) „Tata a fost omis la înaintarea în serviciu şi nu i s-a dat decoraţie, iar el s-a supărat şi a demisionat din motive familiale”.

5) „Prietena mea Dunia Peşemoreperehodeaşconskaia2 îmi este nespus de dragă, pentru că este sârguincioasă şi atentă în timpul lecţiilor şi ştie să-l maimuţărească pe husarul Nikolai Spiridonâci”.

b) *Exemple de „Acord gramatical”*.

1) „în postul cel mare, preoţii şi diaconii nu vor să-i cunune pe tinerii căsătoriţi”.

2) „Mujicii trăiesc la ţară iarna şi vara, bat caii, dar sunt groaznic de murdari, fiindcă sunt mânjiţi cu catran şi nu angajează fete în casă şi rândaşi”.

3) „Părinţii îşi mărită fetele cu militari care au avere şi casă proprie”.

4) „Băicţaşule, respectă-ţi tatăl şi mama, şi pentru aceasta te vei face frumuşel şi vei fi drag tuturor oamenilor de pe pământ”.

5) „Nici n-a avut timpul să scoată un geamăt, şi ursul l-a şi înhăţat”.

c) *Compunere*

„Cum mi-am petrecut vacanţa de vară?

Cum am trecut examenele, am plecat de îndată cu mama, cu mobila şi cu fratele meu Ioan, elev în clasa a treia de liceu, în vilegiatură. S-au adunat la noi: Katia Kuzevici cu mama şi tata, Zina, micul Egoruşka, Nataşa şi multe alte prietene de-ale mele, care s-au plimbat cu mine şi am brodat la aer curat. Au fost mulţi

9 – Opere, vol. I – A.P. Cehov bărbaţi, dar noi, fetole, ne-am ţinut la o parte şi nu le-am dat nicio atenţie. Am citit multe cărţi şi printre altele pe Meşeerski, Maikov, Dumas, Livanov, Turgheniev şi Lomonosov.3 Natura era o splendoare. Copacii tineri creşteau foarte strâns, niciun topor nu se atinsese încă de trunchiurile lor zvelte; umbra, nu prea deasă, dar aproape neîntreruptă, era aruncată de frunzele mici pe iarba fragedă şi subţire, împestriţată cu capetele aurii ale gălbenelelor, cu punctele albe ale clopoţeilor şi cu cruciuliţele zmeurii ale garoafelor de câmp4, (inspirat din *Linişie* de Turgheniev). Soarele când răsărea, când apunea. Pe locul unde se revărsau zorile, zbura un stol de păsări. Undeva, un păstor îşi păştea turmele şi nişte nori pluteau ceva mai jos de cer. Grozav îmi place natura. Tatăl meu a

fost îngrijorat toată vara: nemernica de bancă a vrut să vândă fără nici im motiv casa noastră, iar mama îl urmărea tot timpul pe tata şi se temea să nu-şi pună capăt zilelor. Dacă am petrecut totuşi b; ne vacanţa de vară, este fiindcă m-am ocupat de ştiinţă şi m-am purtat frumos. Sfârşit”.

Aritmetică

Problemă. Trei negustori au vărsat pentru o întreprindere comercială un capital, care* peste un an, le-a dat un câştig de 8.000 de ruble. Se întreabă: cât a primit fiecare din ei, dacă primul a vărsat 35.000, al doilea 50.000, iar al treilea 70.000?

Soluţiune. Pentru a dezlega această problemă, trebuie mai întâi să aflăm care din ei a vărsat cel mai mult şi pentru aceasta trebuie să scădem toate trei cifrele una dintr-alta şi vom obţine, prin urmare, că cel de al treilea negustor a vărsat mai mult ca toţi, fiindcă a vărsat nu 35.000, şi nici 50.000, ci 70.000. Bine, Acum să aflăm cât a primit fiecare din ei şi pentru aceasta să împărţim 8.000 în trei părţi, astfel ca partea cea mai mare să revină celui de al treilea. împărţim: 3 în opt merge de 2 ori. 3 x2 = 6. Bine. Să scădem 6 din opt şi obţinem 2. Punem un zero. Scădem 18 din 20 şi obţinem încă o dată 2. Punem un zero şi aşa mai departe până la sfârşit. Reiese că cbţinem 2, 666 şi 2/3, care este ceea ce trebuie dovedit, adică fiecare negustor a primit 2, 666 şi z/3 ruble, iar al treilea, probabil, ceva mai mult.

Pentru conformitate *Cehonte*

TĂTICUL

N BIROUL TĂTICULUI cel gras şi rotund ca un cărăbuş, I intră inamica, sfrijită ca o senin bie de Olanda, şi tuşeşte. J [La intrarea ci, fata din casă, sare de pe genunchii tăticului şi o zbugheşte după perdea; mămica nu dă acestui fapt nici e atenţie, fiindcă a avut tot timpul să se deprindă eu micile slăbiciuni ale tăticului, pp care le priveşte prin prisma unei soţii înţelepte, înţelegătoare faţă de civilizatul ci brubat.

„— Pompieule –, spune ea, aşrzându-se pe genunchii tăticului, *un* venit la dar ca să ne sfătuim, dragul meu. Şterge-ţi buzele, vreau să te sărut.

Tăticul începe să clipească şi îşi şterge buzele cu mâneca.

— Ce vrei? – întreabă ei.

— Uite ce e, tăticule. Ce ne facem cu băiatul nostru?

— Dar ce c-a întâmplat?

— A, nu ştii? Doamne! Ce nepăsători sunteţi voi, taţii! E groaznic! Pompicule, hotărăşte-te să fii măcar o dată tată, dacă eu vrei… dacă nu poţi să fii soţ!

— Iar începi? Am mai auzit de o mie de ori povestea asta… Tăticul face o mişcări1 de nerăbdare şi mămica e cât p-aci să cadii de po genunchii lui.

— Voi, bărbaţii, gândeţi toţi la fel; nu suportaţi să vi se spună adevărul.

— Ai venit să-mi vorbeşti de adevăr sau de băiat?

— Bine, bine, gata… Pompicule, băiatul nostru a venit iar cu note proaste de la liceu.

— Ei şi?

— Cum „ei şi”? N-o să fie primit la examen şi n-o să treacă Sii clasa a pat ni!

— N-are decât să nu treacă. Atâta pagubă! Numai să meargă la şenitlă şi să nu facă nă/bitii acasă.

— L); te are cincisprezece ani, tăticule! Nu se poate să mai în în clasa a treia la vârsta asta. Închipuieşte-ţi ea nemernicii! de profesor de aiitm Hică iar i-a piis un „doi” *… E admisibil

— Itacă o i-ii-i tragi ştrengarului vreo câteva nuiele, n-o să mai IV.

Mămica îşi plin. brt un degeţel pe buzele grase ale tăticului ţi – difi-filaş, en de ea – din sprâncene.

— Nu, Pompieule, nu-mi vorbi de pedepse… Copilul nu-i vinovat… La mijloc trebuie să fie o persecuţie… Fiul nostru – de ce să facem exces de modestie? – e at H de inteligent, încât nu se poate să nu ştie, ia acolo, o tâmpita de aritmetică oarecare. EI le ştie po toate foarte bine, despre asta sunt convinsă!

— Degeaba îl aperi, fiindcă-i un chiulangiu şi jumătate! Ar trebui să se zbenguie mai puţin şi să înveţe mai mult… Dar de e «nu stai tu pe

scaun, mămico? Nu cred să fie prea comod pe genunchii mei.

Mămica se ridică de pe genunchii tăticului şi se îndreaptă spre fotoliu cu graţii de lebădă – crede ea.

— Doamne, câtă nepăsare! – şopteşte dâusa aşezându-se şi închizând ochii. Înseamnă că nu-ţi iubeşti copilul. Fiul nostru care e atât de drăguţ, de deştept, de frumos… Căci e persecutat, pot să jur că e persecutat. Nu, nu trebuie să rămână repetent, n-am să admit aşa ceva.

— Ba o să trebuiască să admiţi, dacă puşlamaua nu se ţine de carte… Of, voi, mamele!… Şi acum, du-te frumuşel, că eu mai am ceva… treabă!

Tăticul se apleacă pe birou, îşi bagă nasul în nişte hârţoage şi trage cu coada ochiului spre perdea, aşa cum se uită căţelul la farfurie.

— Nu plec, tăticule… nu pled văd eu că te plictisesc, dar ai şi tu niţel răbdare… Tăticule, du-te la profesorul de aritmetică şi poruneeşte-i să pună fiului nostru o notă bună… Spune-i că fiul nostru e tobă de aritmetică, dar că-i timid şi că de aceea nu poate să strălucească chiar de fiecare dată. Convinge-l pe profesor. Explică-i că un băiat de vârsta asta nu poate să mai fie în clasa a treia! Fă şi tu un efort, Pompicule! Sofia Nikolaevna a găsit că fiul nostru seamănă cu Paris, închipuieşte-ţi!

— Mă simt foarte măgulit, dar nu mă duc! N-am timp de pierdut.

— Ba da, tăticule, trebuie să te duci!

— Nu mă duc… când am spus un lucru, aşa rămâne… Şi-acum lasă-mă, drăguţo, că… mai am ceva treabă…

Mămica se scoală şi ridică glasul.

— Ai să te duci!

— Nici nu mă gândesc.

— Ba ai să te duci 1 – strigă mămica. Dacă n-ai să te duci, dacă n-o să-ţi fie milă de unicul tău fiu, atunci…

Mămica scoate un ţipăt ascuţit şi, cu gestul unui tragedian înfuriat, arată perdeaua… Tăticul roşeşte, se fâstâceşte, începe tam-ncsam să fredoneze, îşi scoate haina… întotdeauna ge Elstâcoste şi se prosteşte cu desăvârşire când mămica arată spre perdea. Se predă. Este chemat fiul, căruia i se cere să-şi dea cuvântul că jso va îndrepta.

Fiul se supără, se încruntă, se bosumflă şi declară că el ştie aritmetică mai bine decât profesorul şi că nu este vinovat că pe lumea asta nota „cinci” nu o obţin decât elevele de pension, bogătaşii şi linguşitorii. Pe urmă începe să plângă cu hohote şi se „giabeşte să indice cât mai exact adresa profesorului. Tăticul se bărbiereşte, îşi trece de câteva ori cu pieptenele peste chelie, se îmbracă mai îngrijit şi se duce să-şi „manifeste mila de unicul său fiu”.

Potrivit obiceiului mai tuturor tăticilor, intră la profesorul de aritmetică fără să se anunţe. Câte lucruri poţi să vezi şi să auzi când intri fără să fii anunţat! Tăticul îl aude, de pildă, pe profesor spunând nevestei sale: „Mă coşti foarte scump, Ariadnal. Mereu alte şi alte capricii!” Şi o vede pe nevastă aruncându-se de gâtu’! soţului şi susurând: „Iartă-mă! Tu nu mă coşti nimic, dar eu te preţuiesc atât de mult!” Tăticul găseşte că nevasta profesorului Cbte tare nostimă şi că, dacă n-ar fi atât de sumar îmbrăcată, nu ar avea atâta farmec.

— Bună ziua! – spune el, apropiindu-se foarte degajat de cei doi soţi şi înclinându-se. Profesorul se râstâceşte o clipă, iar nevastă-sa se aprinde la faţă şi dispare, ca fulgerul, în odaia vecină

— Iartă-mă – începe tăticul zâmbind – poate că te-am cam… deranjat… Eşti sănătos? Am onoarea să mă recomand… Precum vezi, nu sunt chiar un necunoscut… Sunt şi eu un funcţionar de stat… Ha-ha-ha! Dar nu te osteni, te rog!

Domnul profesor zâmbeşte uşor, de politeţe, şi arată cu mâna un scaun. Tăticul se răsuceşte pe un picior şi ia loc.

— Am venit, continuă el, jucându-se cu ceasul de aur ca să-l vadă procesorul, am venit să stau de vorbă cu dumneata… Mda… Sper că ai să mă ierţi… Nu prea ştiu să mă exprim savant. îmi place să spun lucrurilor pe nume. Ha-ha-ha! Care va să zică, ai studiat la universitate?

— Da, la universitate.

— Mda… Ce vreme frumoasă e astăzi!… Dumneata, Ivan Fi dorici, ai plasat puştiului meu o serie de „doiuri”… Hm… Nu-i nicio nenorocire… După faptă şi răsplată… Orice bir este bir, şi o învăţătură de minte e o învăţătură de minte. Ha-ha-ha!… Totuşi, cum să-ţi

explic?... E neplăcut. Oare fiul meu nu pricepe chiar deloc aritmetica?

— Ce să vă spun? N-aş zice că nu pricepe, dar nu învaţă. Nu stic materia.

— Şi de ce n-o ştie?

I Profesorul cască ochii.

— Clini de ce? – spune el. Fiindcă nu ştie şi nu-şi dă silinţa.

— Vai de mine, Ivnn Fiodoriei! Fiul meu îşi dă toată osteneala. Mă ocup chiar eu de el... Munceşte şi noaptea... Ştie totul foarte bine... Faptul că mai face elte o şotie din când în când... Ce vrei, e vârsta! Am fost şi noi tineri odată... Spor că nu te-aiu deranjat?

— Vai, se poate?... Vă sunt chiar recunoscător... Dumneavoastră, părinţii, sunteţi musafiri prea rari la noi, dascălii... Vizitele dumneavoastră dovedesc încrederea pe care o aveţi în noi, şi lucru] cel mai important în toate este încrederea.

— Bineînţeles... Principalul e că nu ne amestecăm... Va să zică, fiul meu n-o să treacă în clasa a patra?

— Nu, fiindcă nu are numai la aritmetică media anuală „doi”.

— Am să mă duc şi la ceilalţi. Dar deocamdată ce facem cu aritmetica? în!... Cum să facem ca să-i îndrepţi nota?

— Imposibil! (Profesorul zâtriboşte.) Nu pot!... Eu am vrut ca fiul dumneavoastră să treacă, mi-am dat toată osteneala, dar nu învaţă, şi e şi obraznic pe deasupra... M-a pus de mai multe ori în situaţii foarte neplăcute.

— E un copil. Ce să-i fac? l Hai, zău, îndreaptă-i nota, pune-l măcar un „trei”!

— V-am mai spus: nu se poate.

— Ei, fleacuri!... Ce tot vorbeşti, Ivan Fiodorâci? Ca şi cum n-aş şti ce se poate şi ce nu se poate. Eu îţi spun că se poate.

— Şi eu vă spun că nu. Ce-au să zică ceilalţi cu nota „doi”? Nu-i drept, daţi-vă şi dumneavoastră seama. Zău că nu pot!

Tăticul îi face cu ochiul.

— Poţi, Ivan Fiodorâci! Hai să nu mai pierdem timpul. Nu-i o treabă chiar atât de importantă, ca că ne tocmim trei ceasuri... Totuşi, spune-mi, ce socoteşti că e drept, în cugetul diunitale de ou> învăţat?

Ştim şi noi ce înseamnă dreptate la dumneavoastră. He he-he! mai bine mi-ai vorbi deschis, Ivan Fiodorâci, fără ocoli şuri. I-ai pus dinadins nota „doi”... Aşa că, unde-i dreptatea”.

Profesorul deschide ochii mari şi se mulţumeşte cu atât; dee nu se arată jignit – asta va rămâne pentru mine totdeauna o taină a sufletului de dascăl.

— Ai făcut-o dinadins, continuă tăticul. Aşteptai un musafir. He-he-he!... Ce să zic! Poftim!... Sunt de acord... orice bir este bir... înţeleg viaţa, precum vezi... Oricât am progresa... mda... obiceiurile din vechime rămân totuşi, mai bune, mai practice... Cât am, atâta dan.

I

Rul Tind zgomotos, tăticul scoate portofelul din buzunar şi întinde spre mâna profesorului o hârtie de douăzeci şi cinci de ruble.

— Poftim!

Profesorul roşeşte, îşi bigă capul între umeri şi... nimic mai mult. De ce nu arată tăticului uşa, iată fiică ceva care va rămâne hi veci pentru niiue o taină a sufletului de dascăl.

— Nu te ruşina... continuă, tăticul. Te înţeleg foarte bine. Acela care spune că nu rrimeşte-e primul care primeşte. Cine refuză în ziua de astăzi? Nu se poate să nu primeşti, trate dragă-înseamnă că nu te-ai obişnuit încă... II; şi, te rog!...

— Nu, pentru Dumnezeu...

— Clăseşti că e prea puţin? Nu pot mai mult... Ei, hai odată l – Vai de mine, pentru nimic în lume!...

— Şi rios?!... în sfârşit, cum crezi... totuşi, îndreaptă-i nota!... Nu te rog eu atâta, cât maică-sa. L’lâuge zi şi noapte, are palpitaţii şi aşa mai departe.

— Îmi pare sincer rău de soţia dumneavoastră, însă... nu pot.

— Dar înţelege că dacă fiul meu nu trece în clasa a patra, nu mai am trai în casă! Serios! Aşa că... Te rog eu. tre’<v-ll

— Aş face-o b. icuros, dar nu pot... Doriţi o ţigară?

— *F Inutil iihrsi*... mai bine spune-mi că-l încă... Ce grad ai?

— Consilier titular ... Totuşi, îndeplinesc o funcţie care corespunde gradului superior.

— Aşa… Ei, atunci ne vom înţelege sigur… Ei, ce zici: o singură trăsătură de condei. Hai, zi da.

— Nu pot, odată cu capul!…

Tăticul tace niţel, se gândeşte şi porneşte din nou la ofensivă împotriva domnului proivsrr. Ofensiva ţine foarte mult. Profesorul este nevoit să repete de vreo douăzeci de ori invariabilul său „nu pot”. În cele din urmă, i se face lehamite, fiindcă tăticul a depăşit orice limită. Vrea să-l pupe, îl roagă să fie examinat chiar *el* la aritmetică, povesteşte câteva anecdote porcoase şi ia un ton familiar. Profesorul e de-a dreptul sciil it.

— Vanea, e timpul să pleci! – strigă din odaia vecină nevasta profesorului.

Tăticul pricepe aluzia şi acojwră cu trupul său masiv drumul spre uşă. Profesorul se simte la capătul puterilor şi oftează din treu. În cele din urmă, i se pare că a găsit o soluţie genială.

— stă ce e, spune el tăticului. Voi îndrepta media anuală a fiului dumneavoastră dacă şi ceilalţi colegi ai mei îi vor pune nota. trvi” la materiile lor.

— Pe cuvânt de onoare?

— Da. îi voi îndrepia nota, dacă o îndreaptă şi ei.

35

— Bravo! Bate palma! Eşti o bomboană. Ani să le spun că ai şi îndreptat-o. Va să zică, ne-am înţeles! îţi datorez o sticlă de şampanie. Şi când pot să-i găsesc acasă?

— Chiar acum.

— Straşnic. Va să zică, răinmem prieteni? Ai să vii odată pe la noi, fără fasoane?

— Cu multă plăcere. Mergeţi sănătos!

— *Orevuari* He-he-hel… Of, tinere, tinere! La revedere!… Presupun că trimiţi un salut colegilor duniitale? Am să-l transmit negreşit. Spune soţiei duniitale un *resume* respectuos din partea mea… Şi vino să ne vezi!

T & ticul face o plecăciune, îşi pune pălăria pe cap şi dispare.

„Ce om cumsecade, gândeşte domnul profesor, uitându-se în

urma tăticului. Simpatic chiar. Ce-are în guşă şi-n căpuşă, După cum se vede, e simplu şi bun… îmi plac oamenii ca el”.

În aceeaşi seară mămica şade din nou pe genunchii tăticului (pe care după aceea are să se aşeze fata în casă). Tăticul o asigură că „fiul nostru” va trece şi că pe intelectuali mai uşor îi îndupleci cu o purtare plăcută şi cu un fel politicos de a le pune piciorul to prag, decât cu bani.

JUBILEUL MEU

Tineri şi tinere!

A TKKI A-l a™ simţit în mine prezenţa acelei flăcări /\ sacre, pentru care Prometeu a fost ferecat de stâncă… Şi – * iată că de trei ani trimit cu mână darnică în toate colţurile întinsei mele patrii operele mele, trecute prin purgatoriul flăcării sus-menţionate. Am scris proză, am scris versuri de toate metricele, speciile şi ritmurile, pentru amoral artei şi în nădejdea că o să iau bani. Am scris tuturor ziarelor, dar vai!!!… pizmaşii au găsit cu cale să nu publice operele mele, sau chiar dacă le publică, ele apar numai la rubrica „Fosta redacţiei”. Ani semănat vreo cincizeci de mărci poştale pe „Ogorul” 1, am înecat vreo sută în „Neva” 2, ani ars vreo zece la „Flacăra” 3, am pierdut vreo cinci sute cu „Lăcusta” 4. Mai pe scurt; numărul total al răspunsurilor pe care le-am primit de la toate redacţiile, de la începutul activităţii mele literare şi până astăzi, este de două mii în cap! Ultimul dintre ele l-am primit chiar ieri. Seamănă aidoma cu toate celelalte, în nici un singur răspuns n-am găsit măcar o urmă de „da”. Tineri şi tinere! Sacrificiul material al fiecărei trimiteri de manuscris la redacţie reprezintă cel puţin zece copeici: am pierdut deci cu omo-rârea literară a timpului peste 200 de ruble. Şi când te gândeşti că poţi să cumperi şi un cal cu 200 de ruble! Unde mai pui că venitul meu anual este de 800! Atât şi nimic mai mult. Vă daţi seama?! A trebuit să îndur foamea, pentru că am preamărit natura, dragostea, ochişorii femeii, pentru că am zvârlit săgeţi veninoase în lăcomia trufaşului Albion, pentru faptul că mi-am împărtăşit flacăra… domnilor care mi-am trimis răspunsurile… Două mii de răspunsuri, două sute de ruble şi ceva, şi nici un singur., da”! O ruşine! Şi totuşi păţania asta e plină de învăţăminte. Tineri şi tinere! Sărbătoresc astăzi jubileul primirii celui de al două miilea răspuns,

ridic paharul pentru încheierea activităţii mele literare şi mă odihnesc pe lauri. Sau îmi arătaţi un altul care să fi primit în decur? de trei ani tot atâţia „nu”, sau ridicaţi-mă pe un piedestal nepieritor!

Vn poet prozaic

O MIE ŞI UNA DE PATIMI

SAU

O NOAPTE ÎNGROZITOARE

Roman într-o singură parte, cu epilog

(*Dedicat lui Victor II.uijo*)

N turnul catedralei O-sută-patruzeci-şi-şase-de-mucciiici, oro-l logiul b itu miezul nopţii. M-am cutremurat. Sosişi coagul. L-ani apucat înfrigurat pe Theodore de mână şi am ieşit cu el în stradă. Cerul era negru ca tuşul de tipografie. era întuneric ca într-o pălărie trasă peste ochi. O noapte întunecoasă egte ziua întemniţată într-o găoace de nucă. Ne-am înfăşurat în mantalele noastre şi am pornit. Vâutul tăios ne pătrundea pâsia la oas”. Ploaia şi zăpada – fraţii aceştia umezi – iubieiuiau cumplit obrajii. Deşi în plină iarnă, fulgere brăzdau cerul în toate direcţiile. Tunetul, cumplit şi maiestuos tovarăş de drum al fulgerului, fermecător ca licărirea unor ochi albaştri şi iute ca gândul, cutremura însp utnâiitător văzduhul. Credule lui Theodore căpătaseră, luciri electrice. Spiriduşi de foc ne zburau sforăitul pe deasupra capului. Am privit în sus, înfiorat. Cine nu se înfioară în faţa măreţiei naturii? Pe cer trecură în zbir câţiva meteori strălucitori. M-am apucat să-i număr: erau! >\ îi arăt ai lui Theodore.

— S’inu rău! – mormăi el, palid ca o statuii1 de marmoră de Carrara. Vâutul gemea, urla şi plângea cu hohote… (camătul vântului este geamătul unei conştiiiţ” înecate în crime îngrozitoare. La doi paşi de noi, trăsnetul lovi şi aprinse o casă cu opt etaje. Dinăuntrul ei se auziră, urlete. Am trecut înainte. (V-ini păsa de casa în flăcări, «-îmi în piept îmi ardeau o sută cincizeci de lase? Undeva, în spaţiu, im clopot bitea trist, încet, monoton. Lupta stihiilor era în toi. Ai fi zis că nişte forţe nee uuosi ute se munceau să contribuie la armonia lor înfricoşătoare. Care sunt aceste forţe? Le va afla omul Vreodată?

Vis timid, dar cutezător!!!

Ani ejriniit un cocher1. Ne-am urcat în trăsură şi am pornit în goană. Birjarul era frate cu vântul. (joueam aşa cum goneşte visul îndrăzneţ prin lainicele întortocheri ale erei-ndu-i. Strei urai în mina b rjarului o pungă cu aur. Aurul ajută biciului să sporească iuţeala picioarelor crilor.

— L ude mă duci. Antonio? – goimi Tlieodore. Ai o privire de geniu rău… în ochii tăi n-gri luceşte infernul… încep să mă tem…

Bicisnicul! Fricosul! Nu i-am răspuns. *O* iubea. Şi în il iubea pătimaş… Da, trebuia să-l ucid, fiindcă eu o iub am pe ea mai mult

138 i-l două mea natură. Când trăiesc în acelaşi înveliş, aceste două surori pustiesc totul; sunt nişte adevăraţi vandali spirituali.

— Opreşte! – i-am strigat birjarului, când trăsura ajunse unde trebuia. Am sărit jos cu Tlieodore. Luna ne privea rece de după nori. Luna este martorul tăcut şi nepărtinitor al clipelor dulci de iubire şi de răzbunare. Ea trebuia să fie martorul morţii unuia dintre noi. În faţa noastră era o prăpastie, un hău iară fund, ca butoiul criminalelor fiice ale lui Danaos. Ne aflam pe marginea craterului unui vulcan stins. În popor circulau legende îngrozitoare despre acest vulcan. Brusc, am făcut o mişcare cu genunchiul şi Theodore se prăbuşi în prăpastia înfricoşătoare. Craterul vulcanului era gura de fiară a pământului.

— Blestem!!! – strigă el, răspunzând blestemului meu.

Un bărbat voinic, care îşi aruncă duşmanul în craterul unui vulcan pentru ochii frumoşi ai unei femei, este o privelişte măreaţa, grandioasă şi instructivă! Nu lipsea decât lava!

Birjarul! Birjarul este o statuie, ridicată de fatalitate, ignoranţei. Jos cu rutina! Birjarul îl urmă pe Theodore. Simţii că în piept nu-mi mai rămăsese decât dragostea. Căzui cu faţa la pământ şi începui să plâng în extaz. Lacrimile de extaz sunt rezultatul reacţie; divine, petrecute în adâncurile unei inimi mistuite de iubire. Caii nechezară vesel. Ce dureros e să nu fii fiinţă umană! I-am eliberat de viaţa lor animalică, de martiriu, ucigându-i. Moartea este şi încătuşare, şi eliberare de cătuşe.

Intrai la hotelul „Hipopotamul Violet” şi băui cinci pahare de vin ban.

Trei ceasuri după săvârşirea răzbunării eram la uşa ei.

Pumnalul, prietenul morţii mă ajutase să ajung la această uşă, călcând pwt» cadavre. Am tras cu urechea. Nu dormea. Visa. Eu ascultam. Iu tăcea. Tăcerea ţinu vreo patru ceasuri. Pentru un îndrăgostii patru ceasuri sunt patru secole al nouăsprezecelea! în sfârşit, îs câiemă slujnica. Fata în casă trecu pe lângă mine. Am privit-o demonic. Ea întâlni privirea mea şi îşi pierdu minţile. Am înjunghiat-o Hai bine să mori decât să trăieşti fără minte.

— Aneta 1 – strige ea. De ce nu vine Tlieodore? Dorul îmi roade sufletul. Mă sugruma un fel de presimţire rea. O, Aneta! Du-te după el. Sunt siguri ci acum chefuieşte cu nelegiuitul, cu îngrozitorul Antonio!… Doamne, pe cine văd?! Antonio!

Intrai la ea. Se făcu palidă…

— Pleacă de aici! – strigă ea, şi groaza îi schimonosi trăsăturile nobile, minunate.

O privii. Privirea este spada sufletului. Se clătină. Pe faţa mea citise totul: şi moartea lui Theodore, şi patima mea demonică, şi miile de Dorin ţi omeneşti… Atitudinea mea era măreţia însăşi. Ochii mei scăpărau. Părul mi se făcuse măciucă. Vedea înaintea ei un demon în întruchipare omenească. Nu-şi mai putea lua privirea de la mine. Tăcerea mormântală în care ne contemplam unul pe altul ţinu de asemeni, vreo patra ceasuri. Se auzi un tunet şi ea îmi căzu la piept. Pieptul băi băţului este cetatea femeii. Am strâns-o în braţe. Am ţipat amândoi. Oasele ei trosniră. Un curent galvanic alergă prin trupurile noastre. O sărutare fierbinte…

Se îndrăgostise de demonul din mine. Dar eu voiam să se îndrăgostească de îngerul din mine.

— Donez un milion şi jumătate de franci săracilor! – am făgăduit cu Atunci se îndrăgosti de îngerul din mine şi se porni pe plâns. Am început să plâng şi eu. Ce lacrimi am vărsat împreună!!! O lună după aceea, în biserica Sfinţii Tit şi Hortensia, avu loc o nuntă solemnă. Mă cununam cu *e o*. *Ea* se cununa cu mine. Săracii ne binecuvântau! *Ea* mă rugă să-mi iert duşmanii pe care îi uci-Besem. îi iertai. Plecai cu tânăra mea soţie în America. Tânăra şi iubitoarea mea consoartă era un înger pogorât în pădurile virgine ale Americii, un înger în faţa căruia se

plecau leii şi tigrii. Eu eram un tânăr tigru. Trei ani după căsătoria noastră, bitrânul Sam se plimba ţinând de mână un băieţel cu părul creţ. Băieţaşul semăna mai mult cu mamă-sa decât cu mine. Acest lucru mă supăra. Ieri mi s-a născut un al doilea fiu… iar eu m-am spânzurat de bucurie… Al doilea băieţel al meu îşi întinde minutele spre cititor, rugându-l gă nu dea crezare tăticului său, fiindcă tăticul său nu numai că nu a avut copii, dar nici măcar nevastă. Tăticul lui se teme de însurătoare ca de foc. Băieţelul meu rm minte. E un copil. *Lvi* că-i daţi crezare. Copilăria este o vârstă efântă. Nimic din toate acestea nu 8-a petrecut vreodată… Neapte hună!

PENTRU NIŞTE MERE

? NTRE PONTUL EUXIN şi Şolovki1, sub gradul corespun-I zător de longitudine şi de latitudine, locuieşte de mult, pe J [cernoziomul lui, moşierul Trifon Semionovici. Numele de familie al lui Trifon Semionovici e lung, ca, bunăoară, cuvântul. jiiadmtsibilitate” şi se trage dintr-un cuvânt latinesc foarte răsunător, care înseamnă una din cele mai răspuidite virtuţi omeneşti. Numărul de descatine ale cernoziomului este de 3.000. Moşia este ipotecată şi scoasă la mezat, şi cu toate că vânzarea ei a fost hotărâtă încă de pe vremea când Trifon Semionovici nu avea chelie, datorită credulităţii băncii şi dibăciei lui Trifon Semionovici, ea a fost mereu amânată, dovedindu-se o operaţiune extrem de anevoioasă. Până la urmă, respectiva bancă o să dea negreşit faliment, fiindcă Trifon Semionovici, aidoma cu mulţi alţii de o seamă cu el, şi care alcătuiesc o adevărată armată, a luat rablele, dar nu plăteşte dobânzile, sau chiar dacă le plăteşte din an în paşte, o face cu aceeaşi tragere de inimă cu care filotimii dau o copeică pentru odihna sufletului sau pentru zidirea unei biserici. Dacă lumea n-ar fi aşa cum este şi le-ar spune lucrurilor pe nume, lui Trifon Semionovici nu i s-ar mai spune Trifon Semionovici, ci aşa cum în mod obişnuit li se spune fiinţelor neeuvântătoare. La drept vorbind, Trifon Semionovici este un dobitoc în toată legea şi îl poftesc să îndrăznească să nu fie de acord cu mine în această privinţă! Dacă această invitaţie a mea ajunge până la el (Trifon Semionovici citeşte elteodată „Strekoza”), sunt sigur că nu se va supăra, deoarece, fiind un om cu scaun la cap, îmi va da

dreptate în totul, ba poate că la toamnă îmi va trimite de la moşia lui o duzină de mere „antonovka”, în semn de recunoştinţă că nu am dat în vileag numele lui de familie, atât de lung, mărginindu-mă, de data aceasta, doar la numele lui de botez şi la acela al tatălui său. N-am să mă apuc să înşir toate „virtuţile” lui Trifon Semionovici – n-aş mai dovedi! Pentru a face portretul lui în întregime, cu ujâuii şi cu picioare, ar trebui să stau cu condeiul în mână tel puţin tot atâta timp cât a stat Eugene Suc când a scris voluminosul său *Jidov rătăciior2*. N-am să vorbesc nici de măsluirile sale la preferam?, nici de politica lui financiară, potrivit căreia nu-şi plăteşte nici datoriile, nici dobânzile, n-am să pomenesc nici de chipu

n care îşi bate jur de preot şi de dascăl, nici de plimbările lui călare prin sat, într-un costum de pe timpurile lui Cain şi Abel, ci am să mă mărginesc să povestesc o singură întâmplare, mică, dar grăitoare, despre felul în care înţelege el să se poarte cu oamenii, în cinstea cărora experienţa sa de trei sferturi de secol a născocit o frază greu de rostit repede, dar care ar vrea să spună cam următoarele: „Mujici prostănaci, tâmpiţi şi sueiii, în toate cele uşor păcăliţi”.

Într-o dimineaţă, minunată din toate punctele de vedere (lucrurile be petreceau pe la sfârşitul verii), Trifoii Semionovici se plimba aleile lungi şi scurte ale bogatei sale livezi. O mână darnică sa pe împrăştiase în jur tot ce inspiră pe domnii poeţi. Totul părea să spună şi să cânte: „Poftim, omule, ia şi dest ată-te cât timp nu elncă toamnă!” Dar Trifoii Seniionovici nu se desfăta deloc, fiindcă nu era nici pe departe poet; unde mai pui că în dimineaţa aceea spiritul său era frământat cu o deosebită intensitate de gânduri negre, cum se întâmpla de câte ori stăpânul acestui spirit pierdea, gros la cărţi, în spatele lui Trifoii Semionovici păşea, aruncând priviri iscoditoare în jur, credinciosul său cirac, Karpuşka, un moşneag de vreo şaizeci de ani. Prin „virtuţile” sale, acest Karpuşka mai-mai că-l întrecea chiar pe Trifoii Semionovici. Lustruia ca nimeni altul cizmele, dpânzura şi mai bine câinii de pripas, fura tot ce putea şi de unde putea şi, totodată, era o iscoadă neîntrecută. Tot gâtul îi spunea zbirul”, poreclă care îi fusese dată de secretarul primăriei, Ilar se întâmpla să treacă o zi fără ca

mujicii şi vecinii să nu se plângă ui Trifoii Semionovici de isprăvile şi apucăturile lui Karpuşka; plângerile rămâneau însă zadarnice, deoarece Trifoii Semionovici n-ar fi putut găsi pe lume un al doilea Karpuşka! Când ieşea la olimbare, Trifoii Semionovici lua întotdeauna cu el pe credinciosul aâu Karp: era mai sigur şi mai plăcut. Cu atât mai mult, cu cât Karpuşka se dovedea un nesecat izvor de fel de fel de istorioare, snoave şi poveşti, şi nicio clipă nu-i stătea gura, întotdeauna cea ceva de povestit şi nu tăcea decât atunci când asculta ceva care-i plăcea peste măsură. În dimineaţa de care vorbim, mergea în spatele stă pinului său şi îi raporta cum. doi elevi de liceu cu pei albe şi puşti de vânătoare trecuseră într-o căruţă pe lângă livadă şi îl rugaseră stăruitor să-i lase. să vâneze un pic; cum el, Karpuşka, împotrivindu-se, cei doi elevi de liceu încercaseră să-l ademenească cu cincizeci de copeici, iar el, ştiind prea bine cui îi datorează credinţă, nfuzase cu indignare cele cincizeci de copeici şi-i asmuţise pe Kaştan şi pe S: iko asupra lor. După ce isprăvi povestea cu elevii, începu să desene în culori vii moravurile revoltătoare ale felcerului satului, dar nu-şi isprăvi descrierea deoarece în urechile lui ajunse un foşnet suspect, venind din desişul merilor şi perilor. Auzind foşnetul, Karpuşka amuţi pe loc şi-şi ciuli urechile. Convingându-se că foşnetul n-a fost o închipuire, trase pe stăpânul său de pulpana hainei şi se repezi ca fulgerul într-acolo. Presimţind un prilej de distracţie, Trifoii Semionovici porni vesel cu pasul lui mărunţel, de bătrân, pe urmele lui Karpuşka. Avea şi de ce să alerge…

La marginea livezii, sub un măr bătrân, rotat, stătea o ţărancă tânără mestecând de zor. Lângă ea se târa-n gemmcki un flăcău spătos, culegând de pe jos merele scuturate de vânt; pe cele necoapte le arunca în tufe, iar pe cele coapte le oferea dulcineei sale pe palma lui lată, bătătorită. Fata, care, pesemne, nu se prea sinchisea de stomacul ei, mânca merele unul după altul, cu poftă, în timp ce flăcăul, umblând de-a buşelea prin iarbă şi culegând mereu, uitase de el şi nu se îngrijea decât de dulcineea lui.

— Ia şi din pom! – îl îndemnă aceasta în şoaptă.

— Mi-e frică!

— De ce să-ţi fie frică?! Zbirii e acu la cârciumă… Flăcăul se ridică, sări în sus, rupse din copac un măr şi i-l întinse. Dar mânii nu le purtă noroc, tot aşa cum pe timpuri nu purtase noroc Evei şi lui Adam. Abia muşcă fata din fruct şi-i dădu şi flăcăului să muşte, abia simţiră amândoi pe limbă gustul duâce-acrişor şi… feţele li se schimonosiră, lungindu-se şi îngălbenindu-se… Dar nu din pricina mărului, ci fiindcă zăriseră în faţa lor chipul aspru al lui Trifon Samionovici şi mutra cu zâmbet câinos a lui Karpuşka.

— Bună ziua, dragii mei! – spuse Trifon Semionovici, apropiindu-se. Mâncaţi mere? Poate că v-am tu; birat?

Flăcăul îşi scoase şapca şi lăsă capul în jos. Fata începu să-şi privească şorţul.

— Ei, ce mai faci, Griguri, eşti sănătos? – se adresă Trifon Semionovici flăcăului. Cum o mai duci, băiete?

— N-am luat decât unul – bolborosi flăcăul, şi chiar şi pe acela l-am cules de pe jos…

— Şi tu, drăguţo, ce mai faci? – o întrebă Trifon Semionovici pe fată.

Fata începu să-şi cerceteze cu şi mai multă râvnă şorţul.

— Ce-i cu nunta, n-aţi făcut-o încă?

— Încă nu… Zău că n-am luat decât unul, conaşule, şi chiar pe acela… numai aşa…

— Bine, bine… Frumos!… Ştii să citeşti?

— Nu… Dar zău, conaşule, că n-am luat decât unul şi chiar pe acela l-am ridicat de pe jos.

— De citit, nu ştii să citeşti, dar la furat te pricepi! Bine şi aşa. Priceperea im trebuie ţinuta ascunsă. Şi de mult ai început să furi?

— Da’ cum aşa? Ce-am furat?

— Şi drăguţa ta de logodnică de ce-i atât de necăjită? – îşi înălţă şi Karpuşka glasul. Poate că n-o iubeşti cum trebuie?

— Ţine-ţi gura, Karp! – se răsti la el Trifoii Semionovici. Ia spune-ne o poveste, Grigori…

Grigori zâmbi în silă şi-şi drese glasul.

— Eu nu ştiu poveşti, conaşule. Ce, credeţi că am nevoie de

merele dumneavoastră? Dacă vreau mere, pot să-mi cumpăr!

— Îmi pare foarte bine că ai bani mulţi, drăguţule. Hai, spune-ne o poveste. Am s-o ascult şi eu, şi Karp, şi frumoasa ta logodnică. Nil te ruşina, fii mai îndrăzneţ! Un hoţ trebuie să fie îndrăzneţ, Nu-i aşa, dragul meu?

Şi Trifon Semionovici îşi aţinti privirea vicleană asupra flăcăului, prins cu mâţa în sac… Pe fruntea tânărului se iviră broboane de eudoare.

— Puneţi-l mai bine să zică un cântec, conaşule. De unde să ce priceapă, tontul, să spuie poveşti?! – îşi înălţa Karpuşka glasul lui dogit.

— Ţine-ţi gura, Karp! Să spună mai întâi o poveste. Ia spune, drăguţule!

— Nu ştiu.

— Nu ştii? Dar de furat ştii? Cum sună porunca a opta?

— De ce mă întrebaţi? De unde s-o ştiu? Zău, conaşule, că n-am mâncat decât un singur măr, şi acela l-am cules de pe jos…

— Spune povestea!

Karpuşka începu să culeagă urzici. Flăcăul ştia prea bine la ce trebuiau să slujească urzicile, – Ca toţi cei de teapa lui, Trifoi Semionovici ce poartă după bunul lui plac. Când prinde un hoţ, îl închide douăzeci şi patru de ore în beci, îl biciuieşte cu urzici sau îi dă drumul, după ce mai întâi l-a dezbrăcat până la piele. Pentru dumneavoastră lucrul acesta constituie o noutate? Sunt însă oameni şi locuri pentru care sistemul acesta este ceva obişnuit şi vechi ca o căruţă. Grigori trase cu coada ochiului la urzici, se mai codi un pic, tuşi şi începu să spună o poveste sau, mai bine zis, dădu drumul pe nerăsuflate unui basm. Dregându-şi întruna glasul, asudând, tuşind şi suflândii-şi nasul, povesti cum, pe timpuri, viteji ruşi trăgeau nişte bătăi groaznice vrăjitorilor şi se însurau cu fete de-o frumuseţe răpitoare. Trifon Semionovici stătea nemişcat, asculta şi mi-l slăbea din ochi pe povestitor.

— Ajunge! – spuse el, când, spre sfârşit, flăcăul se încurcă rău de tot şi începu să bată câmpii. Povesteşti frumos, dar furi şi mai bine! Şi acum, frumoaso, se adresă el fetei, spune-ne „Tatăl nostru”!

Frumoasa roşi şi, răsuflând anevoie, spuse, mai mult în şoaptă, „Tatăl nostru”.

— Şi cum sună porunca a opta?

— Poate credeţi că am luat multe? – răspunse flăcăul, făcând un gest deznădăjduit cu mâna. Poftim, fac semnul cracii, dacă nu ne credeţi!...

— Foarte rău că nu ştiţi poruncile, dragii mei! Trebuie să vi le spun eu. Logodnicul tău te-a învăţat să furi, inimoaso? De ce taci, îngeraşule? Trebuie să-mi răspunzi. Ia spune! Taci? Tăcerea e un Benin de încuviinţare. Ei, frumoaso, trage-i o bătaie voinicului tău, fiindcă te-a învăţat să furi!

— Nu dau în el... şopti fata.

— Bate-l niţel. Proştii trebuie învăţaţi. Trage-i câteva, drăguţo! Nu vrei? Atunci am să dau poruncă lui Karp şi lui Matrei să te atingă pe tine niţel cu urzici... Tot nu vrei?

— Nu dau în el!...

— Karp, ia vino-ncoa’!

Fata sări ca arsă la flăcău şi îi trase o palmă. Flăcăul zâmbi prosteşte şi începu să plângă.

— Bravo, frumoaso! Ia trage-l şi de păr! De ce stai, drăguţo? Nu vrei? Vino-ncoa’, Karp!

Fata îşi apucă logodnicul de păr.

— Nu trage de mântuială, să-l doară mai tare! Târnuieşte-ll Fata începu să-l târnuiască. Karpuşka, încântat, râdea cu hohote şi glasul lui zăngănea ca o tingire.

— Ajunge! – spune Trifon Semionovici. îţi mulţumesc, drăguţo, că ai pedepsit nelegiuirea. Şi aeuin – se adresă ei flăcăului – învaţ-o şi tu pe tinerica ta... Ea te-a învăţat minte pe tine, acum e rândul tău...

— Ce tot născociţi, conaşule, zău?... Pentru ce s-o bat?

— Cum pentru ce? Ea nu te-a bătut? Bate-o şi tu! O să-i prindă bine. Nu vrei? Rău faci! Karp, strigă-l pe Matvei.

Flăcăul scuipă, tuşi scurt, îşi băgă mâna în pletele logodnicei sale şi începu să pedepsească nelegiuirea. Fără să-şi dea seama, în timp ce pedepsea răul, îl cuprinse un fel de beţie, se înfierbântă şi uită că nu-l

bate pe Trifon Semionovici, ci pe logodnica sa. Fata începu să zbiere. Flăcăul o lovi cu și mai multă sete… Nu știu cum s-ar fi sfârșit toată povestea, dacă de după tufe nu s-ar fi ivit să-șenka, drăgălașa fiică a lui Trifoii Semionovici.

— Tăticule, vino la ceai! – strigă Sașenka, apoi, văzând isprava tăticului ci, se porni pe un râs strident.

— Ajunge! – spuse Trifon Semionovici. Acum puteţi să vă duceţi, dragii mei. La revedere! Ca dar de nuntă am să vă trimit nişte mere.

Şi Trifon Semionovici le făcu logodnicilor o plecăciune adâncă.

Flăcăul și fata își potriviră straiele și plecară. Flăcăul o luă la dreapta, iar fata la stânga și… nici jună astăzi nu s-au mai întâhiit. Iar dacă nu s-ar fi ivit Sașenka, te pomenești că fPicfiul și fata ar fi trebuit să guste și din urzici… Iată cum prtrece la bătrâneţe Trifon Semionovici. Nici familia lui nu se deosebeşte prea mult de el. Fetele sale au obiceiul să coasă la pălăriile oaspeţilor de „condiţie inferioară” coji de ceapă și să scrie cu creta pe spinarea acelorași musafiri, cherchelíţi, cuvintele: „măgar” sau „debitoc”, cu litere de o șchioapă. Iar fiul lui, Mitea, sublocotenent în retragere, l-a întrecut într-o iarnă chiar și pe tatăl său. În înţelegere cu Karpușka, a spoit cu catran poarta unui biet soldat lăsat! a vatră, fiindcă n-a vrut să-i dea lui Mitea un pui de lup, pe care-l prinsese, și fiindcă ostașul nu-și lăsa fiicele să primească turte dulci și bomboane de la domnul sublocotenent în retragere…

Poftiţi de-i mai spuneţi după toate astea lui Trifon Semionovici – Trifon Semionovici!